

GİRİŞ

İnsan gülererek ısıtır (Baudelarie, 1997, sf. 120).

İnsanla ilgili her yapı gibi sanat da, onun keşfetme arzusunu sürekli dinamik tuttuğu sonsuz dış evrenle, kendi iç evreni arasındaki gelgitli, çatışmalı varlığını sürdürügelmiştir.

İnsanlık tarihine koşut sanat tarihinin her döneminin, geriye dönüp bakıldığı zaman, elde edilen bulgular, kaynaklar ve ortaya konmuş eserler göz önüne alındığında kendinden bir sonraki gelişmeyi sancılı bir merasimle karşılamış olduğu görülür. Bu dönemlerin (ki geriye doğru gidildikçe kesin yargıya varmamızı sağlayan fotoğrafın bulanıklaşmaya başladığını görüyoruz) sahip olduğu sanatsal aura'nın o zamanın özellikleri (siyasal, kültürel, ekonomik hatta coğrafik) ile biçimlendiğini algılamak zor olmaz.

Özellikle 19. yy. ile başlayan sanayi devrimiyle birlikte, ekonomik temele dayalı olarak gelişen, ardından kültürel, siyasal, bilimsel ve nihayet sanatsal toplumlararası diyaloglar, dolayısıyla yakınlaşmalar sonucu, sanatçının bireysel olarak ayakta kalma çabasını, daha özgür bir tavırla kendini ifade etme olanağını ve üretimlerini daha geniş kitlelere yayma fırsatını ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Özgür iradesiyle eserlerini üretebilme cesaretine sahip sanatçı, çevresinde algıladığı her şeyi kendi süzgecinden geçirir, özgün bakış açısıyla değerlendirir ve böylece kendi dilini bulur.

Kendi varlığını duyumsamak için çevresindeki diğer varlıklarla iletişim içerisinde olma ihtiyacını sürekli hisseden sanatçı, üretmenin ve ürettiği eserleri diğer insanlarla paylaşmanın, sanatını anlamlı kılacağını bilir. Bu bağlamda topluma yeni

açılımlar kazandırma adına ortaya koyduğu önermelerin sorumluluğunu da içgüdüsel olarak yüklenir. Sanatını mevcut toplumsal düzene meydan okuma ya da karşı çıkma adına bir silah olarak kullanmaktan da çekinmez. Dolayısıyla onu bir eleştiri aracına dönüştürebilir. Özellikle toplumsal çalkalanmaların yoğun olduğu dönemlerde bu sanatsal refleks biçiminin daha yaygın olarak açığa çıktığı gözlenebilmektedir (Shiner, 2004).

Her sanat alanında olduğu gibi, görsel sanatlarda, özelde resim sanatında, sanatçının duruşu, edindiği toplumsal yaşantı deneyimlerinin kendinde bıraktığı izlerin, biçimsel olarak dışavurumu şeklinde vücut bulmaya başladı. Bir tiyatro oyun yazarının, drama tekniğinin olanaklarından yararlanarak eleştirel, mizahi oyunlar yazması ve sahneye koyması gibi, resim sanatçısı da, biçim üzerinde oynamalar, abartılar (deformasyonlar), gönderme ve yergilerle yüklü ironik imgeler, simgeler kullanarak yapıtlarını hicivli (çoğu zaman da eğlenceli) bir eleştiri aracına dönüştürmeye başladı. Ortaya çıkan bu yeni biçimsel anlayış, zamanla kendini özgün bir plastik disiplin olarak ifade etmeye doğru evrildi ve yaygın tanımıyla “karikatür” adıyla var olmaya başladı. İçinde yaşadığı toplumdan başlayarak genişleyen ve evrensel doğru yayılan bir duyarlılık ile çevresini izlemeye koyulan sanatçı, bunu yaparken bir birey olarak kendi varlığını, konumunu da sorgulamaktan ve zaman zaman şiddetli hesaplaşmalara varan eylemlerini ortaya koymaktan da geri durmadı (Örn. Dadacılar). Bu sırada, çoğu zaman istek ve davranışlarını, düşündükleri gibi kontrol edemedikleri “bilinçaltı” olgusunu keşfetti (Barnard, 2002, sf. 167).

Bilincin geri planda durduğu, daha çok sezgisel (bilinçaltına yerleşen imgelerin spontane olarak meydana geldiklerini düşünmek de yanlış olur tabi, sanatçının yaşantısında etkilendiği olayların izleridir aslında bunlar) ve duyuşsal dışavurum şeklinde ortaya çıkan sürrealizm anlayışında da beliren içgörü imgeleri, biçimsel anlamda kimi

zaman karikatür özellikleriyle örtüşebilmektedir. Ayrıca, sanatçının varolan dünyaya alternatif bir dünya kurma arzusu, değiştirmeyi istediği gerçekleri, durumları, psikolojik bir tepki refleksine bağlı olarak, onu yadırgama, kabullenmeme vs. biçiminde oluşan duyguların, alaycı, eleştirel, rahatsız etme niyeti taşıyan bir kaygı ile plastise etmesi, görsel sanatları (özellikle resmi) anlamsal ve işlevsel boyutta da karikatüre yaklaştırmaktadır.

Yine 20. yy başlarında, sanatın yapısı ve işlevi üzerine yoğun tartışmalar başlamış, “varlık gerekçesi” konusuna açıklık getirmesi düşünülen önermeler ortaya atılmıştır;

Gerçekte sanat, toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır. Sanat bir taraftakiler için estetik duyarlılık sahiplerinin aşağılık ve maddiyatçı bir toplumdaki kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya haline gelirken, öteki taraftakiler tarafından bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülüyordu (Shiner, 2004, sf. 337).

Özgün bir disiplin, dışavurum ve eleştiri aracı olarak karikatür olgusunun yapılanmaya, varlığını kabul ettirmeye başlaması da yine bu döneme denk düşer. Ancak şu bir gerçek ki karikatür, resim ağacının gövdesinden beslenen bir daldır ve varlık kökenini büyük ölçüde resme borçludur (kuşkusuz edebiyatın ve diğer sanatların da payı vardır). Ama varlık nedeni resimle zaman zaman örtüşse de, farklıdır. Elbette karikatür özelliği taşıyan (gerek biçimsel, gerekse mizah, ironi vs. göndermeleri yüklenen anlamsal boyutuyla) çizimlerin belki de resim tarihi kadar eski olduğu kabul edilebilir, hatta yazın, heykel, drama gibi farklı sanat alanlarıyla ilişkili olduğu da görülebilir. Fakat yukarıda da sözü edildiği gibi karikatürün bir sanat olarak değerlendirilişi ve kendi içinde disiplinize edilişi, bununla birlikte resim sanatçılarının da bu alana yönelmeleri tesadüfî ya da altyapısı olmayan bir durum değildi kuşkusuz. Bu durumun ortaya çıkmasına zemin

hazırlayan koşulların, sanatçıların bu koşullardan nasıl etkilendiklerinin ve nasıl tepki verdiklerinin de irdelenmesi bize daha net bir fotoğraf sunacaktır. Nazan İpşiroğlu, “Sanatta Devrim” adlı kitabında; Sanat tarihindeki atılımların yalnızca dış etkenlerle değil, kendi içinden, yani sanatçıların belli bir gelişme aşamasında, buldukları ortamlarla hesaplaşmalarıyla olduğunu belirtir (İpşiroğlu, 1993, sf. 34). Şu bir gerçek ki sanat, insanla birlikte yaşayan, evrilen ve gelişen canlı bir varlıktır. İnsanla ilgili, insan üretimi ve dolayısıyla insanı etkileyen tüm yapılar gibi varlığını sürdürmektedir.

Temple Üniversitesi’nde iletişim dersleri veren ve karikatür üzerine incelemeler yapmış ABD’li Dr. John A. Lent’in karikatürün resim sanatıyla ayrılmaz bir biçimde bağlı oluşunun ABD’den önce Avrupa’da saptandığını ifade ettiğini belirterek, şu ifadelere yer vermiştir:

1- Abartma, parodi, alay, hümör ve konuşma balonları gibi karikatürün (comic art) özellikleri, aralarında Daumier, Hogarth, Teopffer, Toulouse Lautrec, Goya, Miro, Picasso’nun da aralarında bulunduğu çok sayıda ünlü sanatçının yapıtlarında görülür.

2- Tanınmış ressamlar ve diğer sanatçılar kariyerleri boyunca zaman zaman karikatürle uğraştılar, en azından Grosz, Feininger, Kollowitz, Pascin, Gris, Kupka akla ilk gelenler.

3- Karikatürde öncülerin çoğu aralarında Bosch, McCay, Nast’in de yer aldığı ressamlar olmuştur.

4- Kimi durumlarda, ressamlar, karikatür tiplerini ve görüntülerini yapıtlarını kaynak olarak kullandılar ve süreç içinde bunları resme dönüştürdüler, özellikle Warhol ve Lichtenstein.

5-Buna karşılık, belirli sanat akımlarına sıkıca bağlı karikatürcüler, karikatürlerinde kullanmak için bağlı oldukları akımın tekniklerini aldılar: Gerçeküstücülük ve McCay ve Sterett, Cubizm ve Feininger, Dışavurumculuk ve Gould, Eisner ve S.Clay Wilson, Modernizm ve Mariscal gibi (Lent, 1997, sf. 18–19).

Görsel olanaklardan yararlanan ve bu dili (ki zaman zaman yazılı dil de eklenmektedir) kullanan karikatür sanatçıları da, öncelikle zengin bir görsel bellek, teknik bilgi ve beceri konusunda sağlam bir temele sahip olma gereğini hisseder. Nitekim birçok karikatür sanatçısının öncelikle iyi bir resim ve çizim eğitimi aldıklarını ya da bu konuda

kişisel olarak belli bir süre çaba harcadıklarını görüyoruz. Elbette, mizahi zekânın da bütünlediği çizim becerisinin oluşması için bu süreç gereklidir. Günümüz illüstratör-karikatüristlerinden Gürbüz Doğan Ekşioğlu, sanat anlayışını; “Karikatür sanatının mizahi ve felsefi yönüyle resim sanatının görsel zenginliğini birleştirmeyi amaçlıyorum” (Ekşioğlu, www.hurriyetim.com.tr, 2004) şeklinde ifade ederken, resimsel öğelerin karikatürdeki önemi ve işlevini vurgulamaktadır. Karikatürist –yazar Aşkın Ayrancıoğlu ise;

“Görsel dil, karikatürün ana dilidir. Bu dil, özünde ve sözünde evrensel olan sanatın organik bir parçasıdır. Görsel dil, insan yaratıcılığının yetkinliğinin ürünüdür. Yazı dilini kullanan sanatlara göre, görsel dili kullanan sanatlar, insanlarla iletişim kurmak bağlamında daha avantajlıdır” (Ayrancıoğlu, www.iskoc.8m.com/cuk.html, 2004) diyerek, resmin de esası olan görsel dilin, karikatür sanatının temel ifade dili olduğunu ve bu dilin tüm dünyada geçerli, ortak bir dil olduğuna değinmektedir.

Görsel bir dil olarak resim ve karikatür sanatı, özellikle işlevsellik ve yöntem bağlamında, yer yer girift yapılar olarak varlığını sürdürse de, ikisinin farklı disiplinler olarak ele alınışı ve değerlendirilişi, yaklaşık iki yüzyıl öncesine dayanmaktadır. Bu ele alış ve değerlendiriliş, resim ve karikatür sanatını, aslında birbirinden uzaklaştırmamış, aksine onların birbirini bütünleyen, etkileyen, karşılıklı olarak birbirinin imkânlarından yararlanabilen alanlara dönüştürmüştür. Yine bu süreç içerisinde, toplumsal alanda meydana gelen gelişmelere paralel olarak, birey kavramının da farklı boyut kazanmasıyla birlikte, sanatçının daha özgün bir duyarlılıkla çevresinde olup biteni gözlemleyerek, kişisel eleştiri aracı niteliğinde, resmi ve karikatürü kullanma eğiliminde olmaya başladığını görüyoruz (Şenyapılı, 2003).

Her ne kadar, karikatürde temel yapı elemanı çizgi ise de, resim özellikle son yüzyılın başından beri, yeni olanaklarla, farklı malzemelerle tanışır ve günümüze kadar bu çeşitlilik, artan bir ivmeyle sürer. Bu anlamda, karikatür öğelerinin de resimde yer alması, kaçınılmaz ve yadırganmaz bir duruma dönüşür. Asıl problem, ne kullandığı değil, o malzemenin, ifade edilmek istenilen duygu veya düşünce doğrultusunda nasıl kullanıldığıdır artık. Dolayısıyla, kullanılan araçların çeşitliliği, sanatçının bu araçlara da yabancı olmaması, onlara hâkim olması gereğini de ortaya koyar.

Bu araştırma, her iki dilin, sanatçısı ve alıcısı için daha iyi anlaşılabilmesi doğrultusunda, yapısal ve işlevsel niteliklerinin ortaya konularak, birbirine nasıl ve ne ölçüde olumlu katkılar sağlayacağını saptanmasına yönelik bir amacı barındırmaktadır.

I. BÖLÜM – GÖRSEL BİR DİL OLARAK RESİM VE KARİKATÜR İLİŞKİSİ

I. 1. YAPISAL DEĞERLENDİRME

Tüm görsel sanatlar, temelde görsel göstergeleri birer araç olarak kullanırlar. Dolayısıyla bu temel araçların amaç doğrultusunda değişken sembolik imgelere dönüşebilme olanağı ve potansiyeli vardır. Yapısalcılığı; “yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır” (Moran, 2003, sf. 185) diye tanımlayan Berna Moran, bu anlamda resim ve karikatürde de yapısal bir çözümlenmeye gidilerek iki dilin özelliklerini ve ilişki biçimlerini daha iyi ortaya koyabileceğimizin ipuçlarını veriyor. Moran, sanatsal etkinliklerin sınıflandırırken onları biçimlendiren araç - gereçlerle ve bu araç – gereçlerin varmak istediği amaçların göz önüne alınması gerektiğini belirtir, dolayısıyla;

Müzik sanatı yapı gereci olarak sesi, resim ve heykel sanatları ışığı, yazın sanatı ise duyu-algısal kaynaklı imgeleri kullanır. Bu imgeleri iletilir kılan araç olarak da sözleşmeyle oluşan bir görsel / işitsel göstergeler dizgesi, yani bir konuşma / yazı dili kurar.

Karikatür sanatı da, biçim kazandırmak istediği yaşantıları iletilebilir kılmak üzere, yazın sanatının izlediği yolu izler, bir tür resim-yazı oluşturur. Demek ki karikatür de, eğer sanatsal bir etkinlik olacak ise, bunun için öbür sanatlar gibi gereci, araçları ve amacı olmalıdır (Sümer, www.nd.karikaturvakfi.org.tr, 2003).

Burada elbette yazılı karikatürden bahsedilmemektedir. Karikatürün de tıpkı bir yazı gibi okunabileceği, bunun da resimde de geçerli olan görsel göstergelerin çözümlenebilmesi ile mümkün olabileceği belirtilmektedir. “Resmi okumak” kavramı bu eylemleri kısaca tanımlar niteliktedir. Bu kavramda da ortaya konan aslında resmi oluşturan öğelerin biçim-anlam ilişkisini göz önünde bulundurarak yapılan değerlendirmedir. Dolayısıyla tüm görsel sanatların kendine özgü bir dilbilgisi geliştirdiğini ve bu dilin öğelerinin tanınmasının onu daha doğru ve anlaşılır bir biçimde algılamamızı sağladığını söyleyebiliriz.

Temsilin reddiyle başlayan modern resmin, abartı ve deformasyonla öne çıkan, görsel değerleri minimuma indirgeyen ve tamamen soyut anlayışa kadar yapılan deneysel çalışmalarla direkt olarak karikatür özellikleri aramak elbette yanlış bir tutum olacaktır. Buradaki temel ayırımın iki sanat dilinin amaçlarında olduğunun vurgulanmasında yarar vardır; sözgelimi resim sanatı, daha çok yüzey üzerindeki problemle ilgilenir, karikatürse eleştiri, mizah, abartı ve güldürme kaygılarını hep canlı tutar. Temelde “görsel dil” olarak ortak bir paydada buluşan iki disiplin arasındaki bağlantıları çözümlenmeye başlarken bu dilin sunuş ve okunuş yöntemlerini anlamaya çalışmakta yarar vardır. Modern resmi okuyabilmek için güçlü bir görsel dile sahip olunması gerektiğini vurgulayan Önder Şenyapılı, görsel dilbilgisi zayıf olanların karikatürü de okuyamayacaklarını söyleyerek bu savunuyu desteklemektedir (Şenyapılı, 2003, sf. 66).

Karikatürist –yazar Aşkın Ayrancıoğlu'nun görüşü ise şöyledir:

Görsel dil, karikatürün ana dilidir... Bu dil, özünde ve sözünde evrensel olan sanatın organik bir parçasıdır. Görsel dil, insan yaratıcılığının yetkinliğinin ürünüdür. Yazı dilini kullanan sanatlara göre, görsel dili kullanan sanatlar, insanlarla iletişim kurmak bağlamında daha avantajlıdır (Ayrancıoğlu, www.iskoc.8m.com/cuk.html, 2004).

Ayrancıoğlu'na göre, resmin de esası olan görsel dil, karikatür sanatının temel ifade dilidir ve bu dil tüm dünyada geçerli, ortak bir dildir.

Bu bölümde, her iki dilin görsel olarak yapılanmasını sağlayan temel elemanların özellikleri ve değerlendiriliş biçimleri ele alınacaktır.

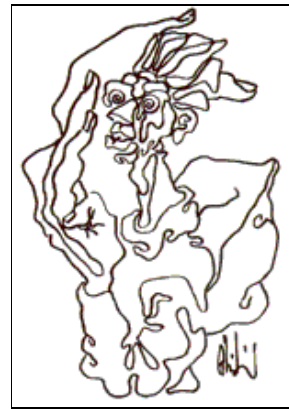
I. 1. 1. ÇİZGİ

İnsanoğlu'nun en az, ateş ve tekerleği bulması kadar, uygarlaşma yolunda attığı en önemli adımlardan biri, belki de çizginin keşfidir. Bu keşif sayesinde insanoğlu, adeta elinde sihirli bir değnek varmışçasına sınırsız bir ifade gücüne sahip olur. Bazen korkularını, coşkularını, hüznlerini, dile getiremediği duygu ve düşüncelerini yansıtmak için etkin bir araç, bazen de cesaret toplama, kendine güven ve kötülüklerden korunma için bir sığınak olur. Yalnızca gördüğünü değil, görmek istediğini, yaşadığını değil, yaşamak istediğini de bu yolla ifade eder. Zamanla, renk, leke, biçim vs. eklense de çizgi, cazibesini hiç yitirmez. Çizgi, resim ve ironi içeren çizgi-resimler (karikatürler)'in temelinde yer alan ana unsurdur. Karikatürist Eray Özbek, karikatürde çizginin önemini belirttiği bir yazısında bu saptamayı destekler ve şu ifadelerle yer verir:

Çizgi, tarih boyunca, çok ekonomik ve rakipsiz bir anlatım aracı olagelmıştır. Çizgi ve çizim (desen) özdeş gibidir. Noktalar kendi başına bir şey anlatmaz. Onun için insanlar yıldızları bile hayali çizgilerle birleştirip burçları uydurmuşlardır. Lekeleri tanımlayan ise gene onun sınır çizgileridir. Ama çizginin ötekilere ihtiyacı yoktur, az ya da çok kullanırsınız, ama her şeyi yalnızca onunla anlatabilirsiniz, üstelik her şeyle de bir çizgi çizebilirsiniz: bir dal parçası ile toprağa, ya da özel araçları ile ekrana (Özbek, www.nd.karikaturvakfi.org.tr, 2004).

Resim sanatında çizgi, onu oluşturan temel elemanlardan biridir. Yüzey üzerinde formu oluşturmak için kullanılan öncelikli malzemedir. Çizgi ile yapılan resim, ya da yaygın nitelendirilmesiyle “desen”, sanatçının doğayla ilişki kurduğu, onu okuduğu ve görsel belleğini zenginleştirdiği bir eylemdir. Bu eylem, zihni de harekete geçiren, gözlem alışkanlığını geliştiren, algı, duyuşsal sezgi ve görerek düşünme yetisini besleyen bir etkinliktir. Dolayısıyla bir resim sanatçısının olmazsa olmaz gereksinimlerinden biridir. Neo-Klasik akımın öncülerinden Ingres’e göre çizgi, yani desen, resmin namusu ve bereketidir (Şenyapılı, 2003, sf. 8). Desen, resmin başlangıcı ve temeli sayılır. Renk, ışık gölge gibi unsurlar da bu temel üzerine kurulur. Onun için iyi resim yapmanın yolu, iyi bir desenle başlar. İyi desen çizebilmek, çizgi çalışmaları, oran, perspektif, kompozisyon ve unsurlarını bilmekle başarılır. Bu da uzun çalışma isteyen bir iştir.

Özellikle, modern sanatın başlangıcıyla birlikte, leke, renk, biçim gibi problemler de farklı yoğunluklarda gündeme gelmiştir. “Romantik dönem sanatçıları, çizginin netliğini, gölgesellikten yana değiştirirler. Ama gene de resmin gerisinde, kompozisyonun bütün biçimlerini kucaklayan, onları ayakta tutan bir konstrüksiyonun, mimariye özgü bir iskeletin varlığını, onlarda da sezinlemek zor değildir” (Özsezgin, www.tayyareren.net/gorusler.html, 2005) (Resim 1–2).



Resim 1- Pablo Picasso, *Keçi başı ve şamdan*, 1952, 89x112 cm Resim 2- Abidin Dino, *El*, serigrafi, 1884

Çağdaş Türk resim sanatçılarından Devrim Erbil, yapıtlarını şöyle açıklar:

Ben resimlerimde ağırlıklı olarak çizgiyi tercih ettim. Bence çizgi, sanat tarihinde uzun süre ön plana çıkamamış plastik elemanlardan biri. Çizgiye öncelikle primitif sanatların ilgi duyduğunu görüyoruz. Çünkü çizgi esasen insan aklının bir soyutlamasıdır. Doğada çizgi dediğimiz şey yoktur ve soyutlama gücüne dayanan bütün sanatlar bu elemanı vazgeçilmez bir biçimde kullanmışlardır. Çünkü biçimlerin kesiştiği, mekândan ayrıldıkları yerdir çizgi. Daha sonraları ortaçağda ve ardından da rönesansta desen ve skeç olarak görüyoruz çizgiyi. 20.yüzyıla kadar resmin kullanılabilir fiziksel bir elemanı olmayan çizgi yine de her zaman için kompozisyonun ana parçası olarak düşünülmüş (Erbil, [www.sanatalerisi.com /art/erbil /biyografi. htm](http://www.sanatalerisi.com/art/erbil/biyografi.htm), 2005) (Resim 3).



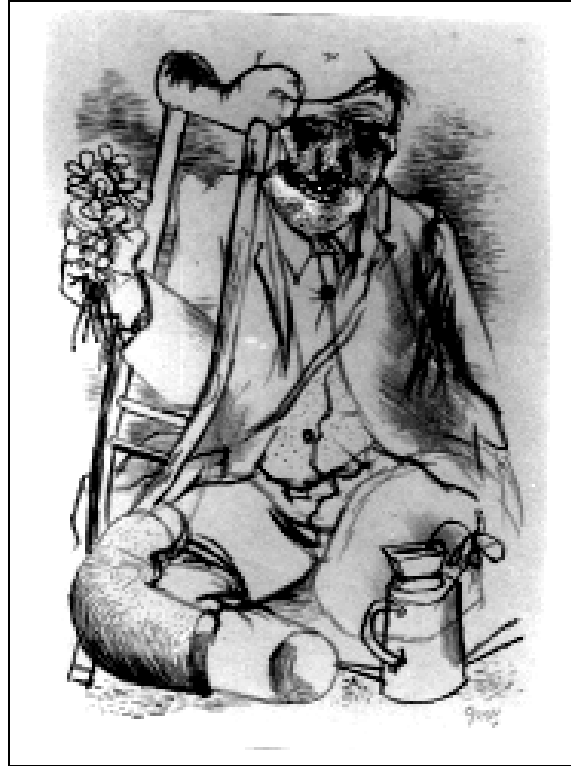
Resim 3- Devrim Erbil, tuv. üz. akrilik, 100x70 cm, 1967

“Çizginin Serüveni” adlı makalesinde, çizginin resim ve karikatürün çıkış noktası olduğunu vurgulayan İsmail Kaya şu ifadelerle yer vermektedir:

Sanat tarihinin evreleri çizginin uygarlıkla birlikte başlayan serüvenidir aynı zamanda. Önceleri biçimi tamamlamak amacıyla kullanılan çizgi, giderek yüzeyde kendi ritmini ve saf güzelliğini arar. Arayışını düşünsel boyuta taşır. Keith Haring'in çizgileri insanın varoluşunu sorgular. George Grosz'un çizgileri [Resim 4] çağının derin çelişkilerinin tanığıdır. Turhan Selçuk'un çizgilerinde kişisel ve toplumsal tarihimiz evrensel boyutlarıyla gizlidir.

Picasso; nun Guernica adlı eseri çizgi plastiğinin aracısız tavrıyla ortaya konmuş bir başyapıttır. Mehmet Siyah Kalem'in çizgilerindeki büyü yüzyıllarca etkisini yitirmez. Paul Klee'de [Resim 5] ve Joan Miro'da [Resim 6] çizgi çocuksu bir dünyanın gizlerini arar gibidir, tüm olgunluğuyla. Wasarely'de çizgi optik ışıklara dönüşür. Escher'de su olur, ama akışkanlıkla ilgili yasaları sorgular. Christo'nun çizgileri gerçeği yeni bir bakış açısıyla ele almayı öneren gizemli, sonsuz bir urgandır.

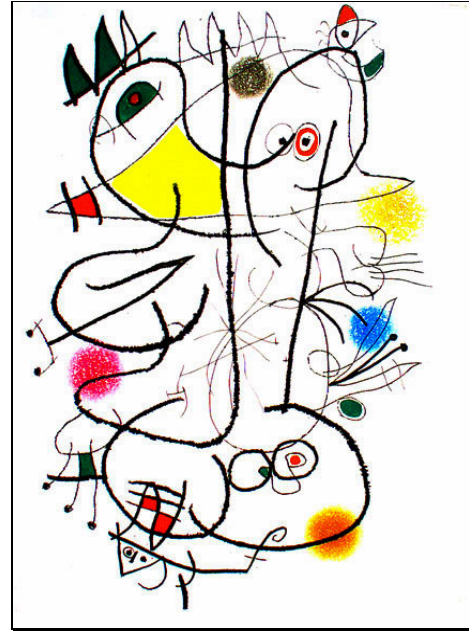
Çizgi, karikatürün tanımında da önemli bir dayanak ve temel biçimlendirme elemanıdır. Karikatür; kişi ya da olayların gülünç ve çelişkili yanlarını yakalayarak bazen yazıyla da desteklenen abartılmış çizgilerle mizaha dönüştürme sanatı olarak tanımlanmaktadır. Karikatürün bu çizgiye dayalı, çizgiyle oluşturulan yapısı onu daha çok grafik sanatlara yaklaştırır (Kaya, www. karikaturvakfi. org.tr 2005).



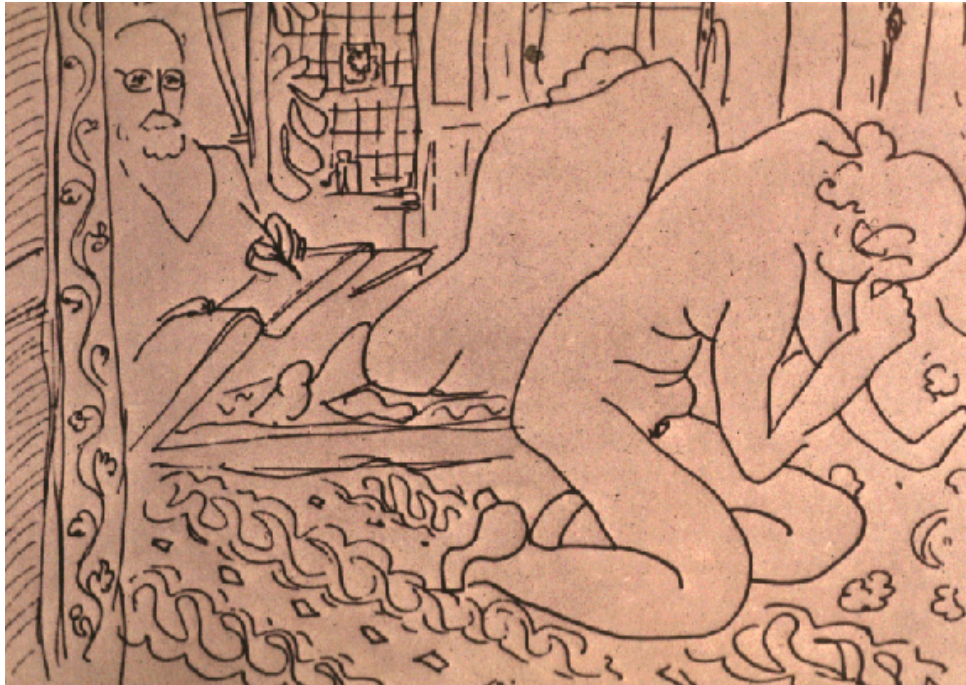
Resim 4- George Grosz, *Kahraman*, çizim, 1920



Resim 5- Paul Klee, *Çizim*, 1947



Resim 6- Joan Miro, *Asitle oyma baskı*, 1972, 44.5x35cm



Resim 7- Henri Matisse, *kâğıt üz. mürekkepli kalem ile desen*, 1930



Resim 8- Picasso, *D'lgor Strawinsky'in portresi*, 1920, kâğıt üz. füzên, 1920



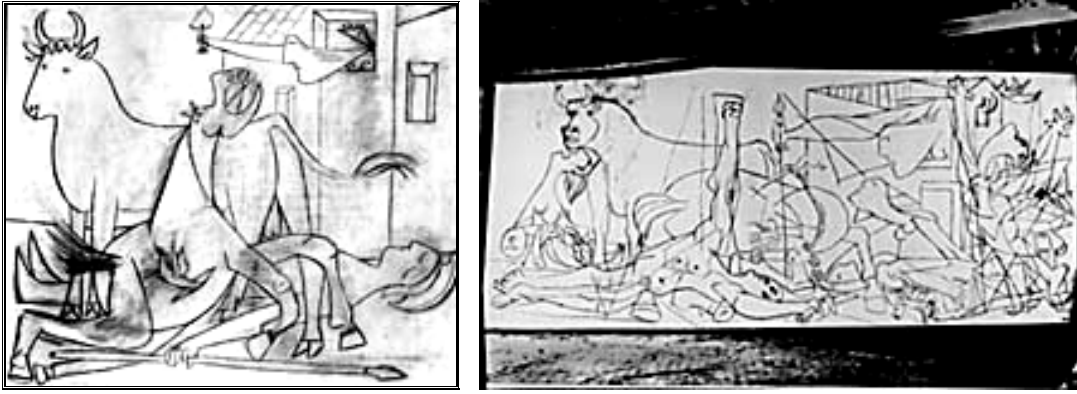
Resim 9- Albrecht Dürer, *Annesinin portresi*, karakalem, 1514

Diğer yandan çizgiyi, “görülen nesnenin, düşüncedeki imgenin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisiyle bütünleşerek yüzey üstünde bıraktığı iz” olarak tanımlayan Prof. Jale Necdet Erzen, onun görsel alanda insanın en temel ve ilkel anlatım aracı olduğunu, mağara duvarını kullanarak sert çizgi bileşimleriyle mızraklı avcıları, hayvanları anlatan ilkel insan gibi çocuğun da anlamaya, kavramsallaştırmaya başladığı algı ve izlenimlerini önce çizgilerle anlattığını vurgular. Bu nitelikleriyle çizginin, görsel sanat öğelerinin içinde en ilkeli ve temeli olabildiği gibi, resim sanatı içinde de en zengin, arı ve yetkin bir anlatım sağlayabilecek üstünlükte bir araç olduğunu söyler (Erzen, 1997, sf. 410). Alman desen ustası Dürer’den Picasso ve Matisse’ye değin, geçmişte olduğu gibi çağdaş resimde de çizgi ögesi sanatçıları cazibesinden alıkoyamamıştır (Resim 7, 8, 9).

Karikatürist Necdet Sümer ise çizginin, ışığın bir anlamda yalınlaştırılmış biçimi olarak karikatürde kullanıldığını belirtir. O’na göre; “Karikatür sanatının gereci resim sanatını da var kılan bir gereçtir: düzlemde elde edilen ışık. Düzlemde ışığın sonsuzca farklılaşma imkânı vardır; farklı görsel biçim üretmek üzere sonsuzca değişme imkânı vardır. Ama karikatür sanatı ışığın bütün imkânları arasından en çok bir imkânı, çizgiyi resim oluşturma aracı olarak kullanır” (Sümer, www.nd-karikaturvakfi.org.tr,2005).

Bu noktada dikkatimizi çeken en belirgin saptamalardan biri, çizgi kavramının görsel biçimlendirme öğelerinden başlıcası olarak, sanatçıların bunu adeta içgüdüsel bir yaklaşımla, hatta her iki dile sağladığı olanakların farkında olarak bir zorunluluk hissiyle kullandığıdır. Çizginin form duygusunu yansıtan özelliği, psişik etkileri, yüzey üzerinde

yarattığı hareket, ritim, yön, denge, dinamizm gibi etkiler resim ve karikatür sanatçısı için elbette oldukça değerlidir. Yüzyıllardan beri sanatçıların, yapıtlarını oluşturmadan önce sayısız taslak (eskiz) yaptıkları bilinmektedir. Bu yöntem, çizerken düşünme bağlamında sanatçıya kolaylık sağladığı için halen de kullanılan ve yapıtının sağlamlığı için sanatçının çoğu zaman gerekli gördüğü bir ön çalışmadır. Kısa süreli, deneysel nitelikte olan bu çalışmalarda da sıklıkla kullanılan malzeme yine çizgidir.



Resim 10-11, Pablo Picasso, *Guernica için ön çalışmalar*, 1937

Picasso, *Guernica* adlı yapıtını vücuda getirmeden önce, sayısız ön çalışmalar (eskizler) yapmıştır (Resim 10- 11).

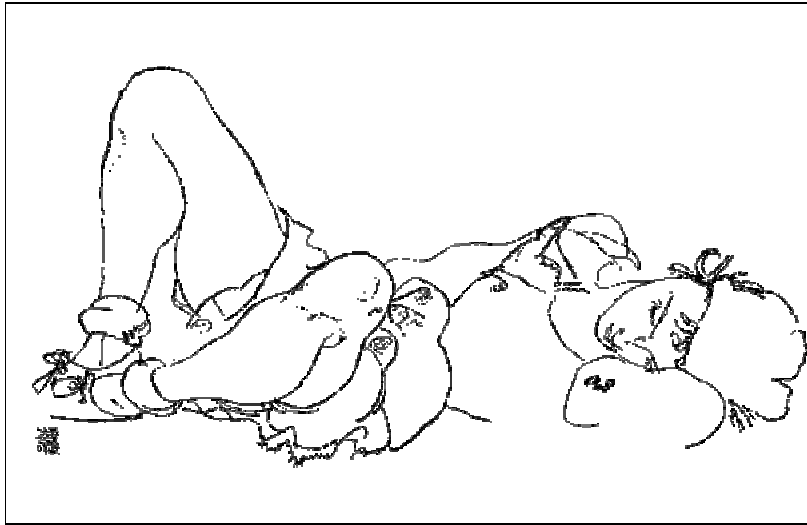
“Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj” adlı kitabında çizginin resim sanatı içindeki serüvenine değinen Ömer Lekesiz “Resim, doğanın gerçekliğine en uygun yansıtım, dolayısıyla renklerin dili olarak varolmadan önce tümüyle çizgiseldi ve bu çizgisellik ışıkla gölgenin bilinçli ve sistemli olarak kullanılmasına kadar bir üslup özelliği göstermedi” diye belirtir. Aynı kaynakta şu ifadelere de yer verir:

Renk düzleminde ışık ve gölgenin daha etkin kullanımı karşısında, çizginin egemenliği 17. yüzyıldan itibaren sona erecek, çizgisel üsluptan görsel üsluba –daha iyi ifade ihtiyacından kaynaklanan- zorunlu bir geçiş yapılacaktır. (...) Çizgi, renklerin egemenliğine girecek, renklerin göz kamaştırıcı dünyasında, onların örtüleri altına gizlenecek ve 18. yüzyılda desenin hakimiyetine ve çizim tekniklerinin büyük gelişmeler kaydetmesine rağmen çizgi, resmin altyapısını oluşturmaktan, renklerde gizli kalmaktan kurtulamayacaktır (Lekesiz, 2003, sf. 11–12).

Yukarıda da belirtildiği gibi, çizgi ögesi, resim sanatının gelişme gösterdiği tüm evrelerde varlığını farklı yoğunluklarda da olsa hissettirmiştir ve hissettirmektedir. Ayrıca modern sanat eğilimleri içinde “çizgisel üslup” kaygısıyla ortaya konan biçimsel anlayışlar da mevcuttur (Resim 12–13). Ancak, çizgi, resim sanatı için temelde ihtiyaç duyulan, fakat yalnızca onun gereksiniminin duyulduğu bir eleman özelliğini yitirmeye başladı. Diğer bir deyişle, çizgi resim sanatı için olmazsa olmaz bir eleman değil artık. Oysa 18. ve 19. yüzyıllarda karikatür sanatı, çizgisel üslubu benimsemesiyle, resimden daha yoğunluklu olarak çizgiyi kullanmaya başladı ve adeta onun varlık nedeni oldu.



Resim 12- Roy Lichtenstein, *Boğulan kız*, 1963, 171,6x169,5 cm

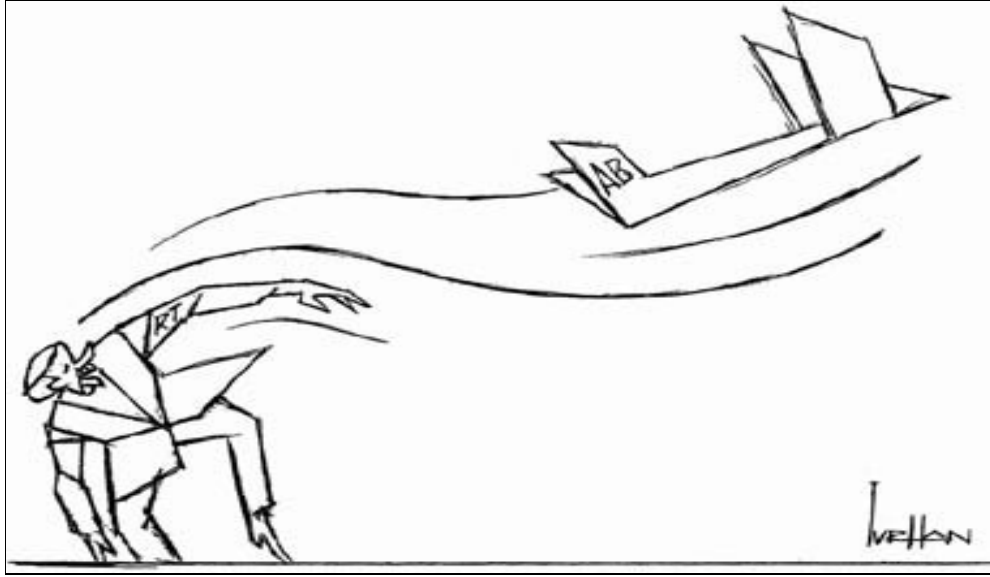


Resim 13- Egon Schiele, *Çizim*, 1918

Birçok karikatürist, mizah yazarı ve eleştirmen karikatürü tanımlarken çizginin ne denli önemli olduğuna vurgu yapmaktadırlar. Avni Odabaşı; “Karikatür, çizgiyle mizah yapma sanatıdır. Yani mizahın çizgiyle en yalın anlatımıdır. Karikatürün hem çizgisinde, hem de içeriğinde mizah olmalıdır. Bana göre karikatürün dili çizgi, ruhu da mizahtır” (Odabaşı. www.evrensel.net.tr, 2005) diye bir tanımlama yaparken, Turhan Selçuk karikatürü grafik mizah olarak tanımlıyor;

Çizgi ile anlatım, çizgi ile mizah sanatıdır. Kanımca söylenmek isteneni izleyiciye en kısa yoldan, en çarpıcı biçimde iletmek gerekir. Lüzumsuz eklemeler, süslemeler, taramalar, ayrıntılar, söylenmesi gerekenin netliğini, çarpıcılığını, gücünü azaltacak dikkatleri başka yöne çekecektir. Yalın çizgi ile çalışmak daha güçtür. Özdeki çizgi bu süsleme kalabalığından arıtıldığında geriye kalan yalın çizgi o yapıtın anlatım gücünün ölçüsü olacaktır. Karikatürün gücü dilinin evrensel oluşundan kaynaklanıyor. Karikatürün hikâye, roman, şiir gibi çevirmene gereksinimi yoktur. Aracısız doğrudan okunabilir. Mizahla yüklü çizgilerin eğilimi evrensel bir alfabeyi oluşturuyor (Selçuk, www.huslu.8k.com/yazi1.htm 2005).

Karikatür, sanatsal anlamda mizahi fikrin ve çizgideki ustalığın eş değeri ve oranı değerlidir Turhan Selçuk için. Yani bir bakıma karikatürü sanat yapan, yalnızca mizahi düşünceyle yüklü olması değil, aynı zamanda bir çizim ustalığı, bir çizgi estetiğinin de olması gerekir (Resim 14).



Resim 14- Turhan Selçuk, Airbus oyunu, Cumhuriyet, 2004

Modern resmin öncülerinden biri olan Kandinsky'e göre renk, çizgi ve biçim, tanımlanabilir nesnelere dönüşmekten kurtarılmalı, bir düşünceyi ya da bir duyguyu yansıtan görsel bir dil oluşturulmalıdır (Kandinsky, 2001).

İsmail Kaya, "Çizginin Serüveni" adlı makalesinde; "Çizgi sürekliliğinin yanında, yalın bir kesinliğin de en etkili aracıdır. Yalınlığı ve kesinliği nedeniyle çizgiyi kullanma biçimindeki yetersizlik kendini hemen belli eder. Aynı nedenle minimal sanatta çizgi temel plastik biçim olarak ele alınmıştır" diye belirtir (Kaya, 1997, sf. 31).



Resim 15- Piet Mondrian, *Ağaçlı kompozisyon II*. 1912

Op- art, pürizm, soyut dışavurumculuk, de stijl, konstrüktivizm anlayışlarından sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları alan minimal sanatta da, yalınlaştırılmış çizgi unsurunun öne çıktığını görmekteyiz. (Resim 15) Diğer yandan Ferit Öngören; “Mizaha ve karikatüre çok yakın bir akım olan gerçeküstücülük, çizgiyi bir sorun olarak gündeme getirir” (Öngören, 2003, sf. 83) der. Lincoln Rothschild ise çizginin aklın bir kavrayışı olduğunu öne sürer:

Resimde form oluşturan elemanlardan olan ve doğada bulunmayıp yaratma probleminin analitik eğilimine işaret eden çizgi, bir şeyin görsel gerçekliğinden ziyade

dokunumla ilgili görünüşü ifade eder. Dokunum şeklin salt yüzeysel niteliğinden ziyade şeklin tümüne gönderme yapar. Çizgiyle üretilen formun konturlarındaki netlik, şekillerin optik birlikteliğinden doğan bezemeli yüzey etkisi yerine, şeklin belirginliği sonucuna götürür. Doğada çizgiler olmadığı için kenarlar, uçlar da genellikle görünmezler, gölgede kalan bir objenin karanlık kısmında olduğu gibi. Ressamın bu kenarları gösterebilmek için, genel evren resmi karşısındaki açık ilgisinden beslenen kendi bilgisine ve mantığına başvurması söz konusudur. Görüntü değişkenliği karşısında, amaç anlık, rastlantısal olanı elemek ve genel olan gerçeği keşfetmek olduğunda çizgi elemanına başvurulur (Rothschild, 1960, sf. 36).

Çizgi kavramının aslında görünüşsel olarak dış doğada mevcut olmadığını, sanatçının zihinsel olarak doğayı algılayıp, değerlendirerek çizgisel olana dönüştürdüğünü savunan Rothschild'in bu görüşü, bize karikatür sanatçılarının da bu temel görsel elemanı kullanırken, kaynak olarak doğayı ele aldıklarını, ancak bu kaynağı algısal, sezgisel ve zihinsel bir sürecin sonunda yapıta aktardıklarını ifade eder. Diğer yandan “Biçim Sorunu” adlı kitabında Nilüfer Öndin; “Çizgi, resimde sanatçının en karmaşık duygularının en basit bir anlatım aracıdır. (...) İnsanın duygusal hayatında, yani neşe, hüznün, heyecan, canlılık, içedönüklük, dışadönüklük gibi faktörler çizim karakterlerine yansır. Dolayısıyla sanatçı, içinde bulunduğu çeşitli duyuşsal koşullarını çizgisiyle anlatabilir” der (Öndin, 2003, sf. 126–127).

Görüldüğü gibi çizgi, resim sanatçıları için değerli bir temel eleman olarak varlığını halen sürdürebildiği gibi, karikatürü yaratan başlıca biçimsel öge olarak da öne çıkmaktadır. Turhan Selçuk gibi kimi çizerlere göre karikatür sanatı, yine resimle ilişkili, ondan beslenen bir alan olan “grafik” sanatından türeyen bir dal olarak ortaya konya da bu temel yapı elemanına varlık nedenini borçlu olduğu göz ardı edilmemektedir. Günümüzde görsel sanat eğitimi verilen kurumlarda, temel plastik sanatlar eğitimi

kapsamında çizgisel çalışmalara ağırlık verilmesi de çizginin vazgeçilmezliğini ispatlamaktadır.

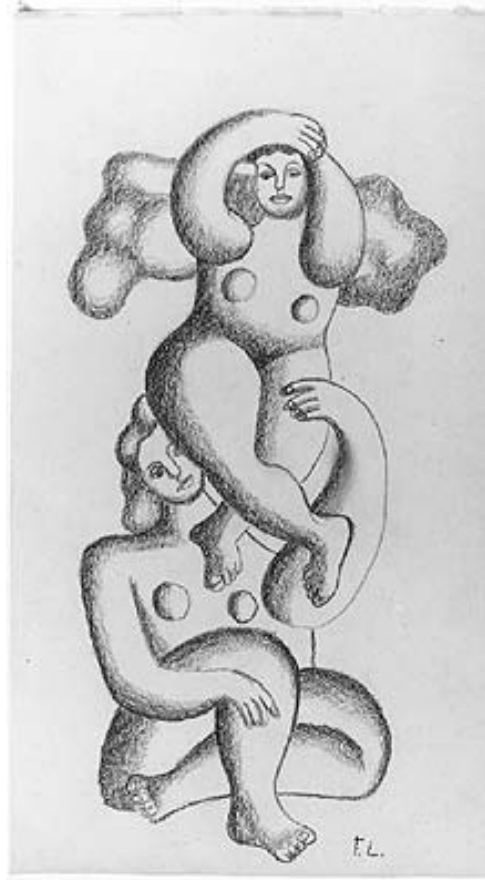


Resim 16-Salvador Dali, *Don Kişot*, kâğıt üz. mürekkep, 1970



Resim 17-Oscar Kokoschka, *Çizim*, 1959

Sanatçı için çizgi, bir düşünme yöntemidir. Bu diğer yöntemlere göre daha dolaysız, arı bir yöntemdir. Ömer Leksiz'e göre çizgi sanatı, çizgisel mesaj sanatıdır. "İnsana ait ilk çizgilerden yola çıkılarak bir değerlendirme yapıldığında, söz konusu çizgilerin bir figür, desen çizme çabasından öte bir haberleşme, bir dileği, bir durumu iletme çabası taşıdığı anlaşılmaktadır" (Leksiz, 2003, sf. 18).



Resim 18- Fernand Leger, *Akrobatlar*, çizim, 1940

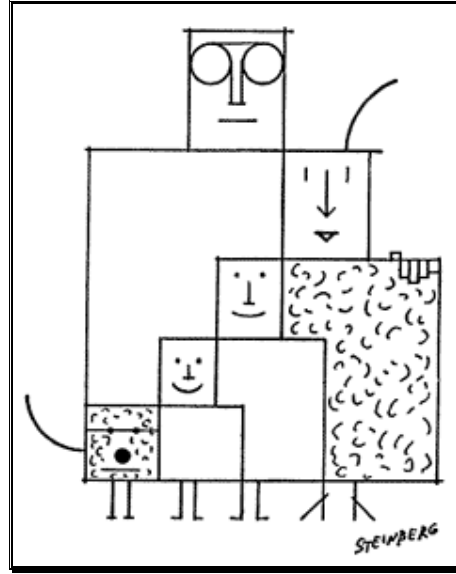
Karikatürist Nezih Danyal ise çizginin karşıtlıkları gözönüne sermek için bulunmaz bir malzeme olduğunu düşünür. "Karikatürcü masaya oturup beyaz kâğıda siyah mürekkeple çizmeye başladığında, karşıtlıklar siyahla beyazın karşıtlığıyla başlar.

Giderek, iyiyle kötü, güçlüyle güçsüz, varsıyla yoksul, savaşla barış gibi karşıtlıklar mizahi bir biçimde yansır çizgilerine” der ve ekler:

Bu karşıtlıklar yaşamda varolan, her an iç içe yaşadığımız, kimi zaman gözden kaçırdığımız, kimi zaman göz ardı ettiğimiz, kimi zaman da görüp duyarlı olmadığımız karşıtlıklardır.

Karikatürcü bu karşıtlıkları alır, kafasında soyutlar, eleştirip, abartarak, simgelere dönüştürür, özgün çizgi ve anlatımıyla kağıda döker. Bu çizgiler bizi şaşırtıp sarsar, rahatsız eder, içten içe gülümsetir, güldürür, ama sonuçta düşündürür (Danyal, www.karikaturvakfi.org, 2006).

Diğer yandan modern karikatürün yaratıcısı diye bilinen Steinberg; “Şiirsel ve filozofça bazı düşünceleri çizgi ile anlatmaya çalışıyorum” demiştir. (www.nd-karikaturvakfi.org.tr, 2005) (Resim 19).



Resim 19- Saul Steinberg, *Çizim*, 1957

Aslında çizgi üzerine yapılan değerlendirmeler ve görüşlerin sayısı oldukça fazladır. Bu bölümde, üzerinde durulmaya çalışılan başlıca varsayım olan çizgi

unsurunun her iki dildeki işlevsel boyut, ilişki biçiminin varlığı konusuna yeterince açıklık getirebileceği düşünülen görüşlere yer verildi. Bir sonraki bölümde farklı boyutlardaki ilişki biçimleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

I. 1. 2. DEFORMASYON

İlk karikatür örneklerinin Rönesans döneminde İtalya’da ortaya çıktığını, İtalyanca kökenli “*Caricare*”; yüklemek, aşırı yüklemek anlamına gelen ve karikatür sözcüğünün temelini oluşturan bu kelimeyle de anlayabiliyoruz (Topuz, 1997, sf. 41). O dönemde ressamlar eskizler yapmak için kullandıkları kâğıtları çizimlerle dolduruyorlardı. Bu eskizler arasında insan figürleri ile insan yüzleri de bulunuyor, bunların bir bölümü abartılı, hatta iyice deforme edilmiş biçimlerde oluyorlardı. Ancak sanatçılar, bu çizimlerini, daha çok dinsel ve konuları resmettiği yüksek sanat yapıtlarında kullanmamış, kendi aralarında bir eğlenme aracı olarak betimlemişlerdir. Kuşkusuz ideal güzellik formlarının yeniden değerlendirildiği ve akılcılığın ön planda olduğu Rönesans dönemi için olağan bir durumdu bu.

“Biçimbozma” diye tanımlanan deformasyon, bir sanat yapıtında betimlenen figürlerin belli yerlerinin figürü tanınmama derecesine vardırımadan bozulmaya uğratılması olarak ortaya çıkar ve Rönesans sanatındaki kusursuz anatomik tanımlamaya karşı çıkış yollarından biri durumuna gelir. Barok dönemle başlayan, Maniyerizm anlayışıyla belirginleşen, klasik resim üslubunun doğa gerçekliğinin, ideal oranlar ve güzellik ülküsünün dışlanması eğilimi ile birlikte, resim sanatında gözle algılanan gerçeğin ressamın kendi dünyasını oluşturmak için yalnızca bir kaynağa ya da aracıya dönüşümünü gözlemlemekteyiz. Dışavurumculuğun farkında olmadan nüvelerinin

oluşmaya başladığı romantizm akımından günümüz sanatına değin deformasyon, biçim bozma ya da doğa gerçekliğinden kopuş, resimde bir problem olarak farklı yoğunluklarda sanatçılar tarafından değerlendirilmiştir. Elbette, mağara dönemlerinde, Mısır ve Mezopotamya sanatında da deformasyona uğratılmış biçimlerle karşılaşmaktayız. Ancak, az önce belirtildiği gibi bu biçim bozular, bir problem olarak ya da bireysel bir sanatsal tavır niteliği taşıyor, daha ziyade dinsel, geleneksel vb. nedenlere dayanıyordu. Maniyerizm ve Barok anlayışının sanatçıları cesaretlendirdiği ve sanatta yeni soruların sorulmasına, yeni sorgulamaların yapılmasına olanak tanıyan 19. yy sanat ortamı içerisinde, karikatür sanatının da varlığını hissettirmesi ve güçlenmeye başlaması dolayısıyla rastlantısal bir durum değildi. Maniyerist dönemde Rönesans'ın klasik kalıplarının kırılmasında, bireysel çabaların büyük rolü olmuştur.



Resim 20- El Greco- *Aziz Martin ve Dilenci*, (National Gallery of Art, Washington) 1597–99



Resim 21-El Greco, *Laocoon ve Oğulları*, (National Gallery of Art, Washington) 1610

Michelangelo'nun heykeldeki gelişimine paralel olarak resimde de El Greco'yu (1541–1614) bireysel bir tavır içinde görüyoruz. Sanatçının “Aziz Martin ve Dilenci” (Resim 20) adlı resminde onun ünlü ince, uzun formlarını buluyoruz. Buradaki deformasyon, sanatçının yaşadığı dönemin sınırlarını hayli zorlanmaktadır. “Laocoon ve Oğulları” (Resim 21) adlı resim, deformasyon konusunda El Greco'nun varmış olduğu son noktayı göstermektedir (Atasoy, Tükel, www.istanbul.edu.tr, 2005).

Maniyerizm, kısa süren ve az sayıda sanatçının gerçekleştirdiği bir üslup özelliğine sahip olmasına karşın, ileride modern resmin besleneceği önemli kaynaklardan biri durumuna gelmiştir. Karikatürde “Asıl amaç, insanı etkileme ve abartılarak çizilen insandan etkilenmedir” (Yavuzdoğan, www.karikaturvakfi.org.tr 2005). Dolayısıyla bu kaynak, karikatür sanatçısı için de değerli bir kaynaktır. Kuşkusuz, ilk gençlik yıllarında El Greco'ya hayranlığıyla bilinen ve birçok sanat eleştirmeni tarafından modern resim devriminin öncülerinden biri olarak kabul edilen Pablo Picasso'nun El Greco'nun ortaya

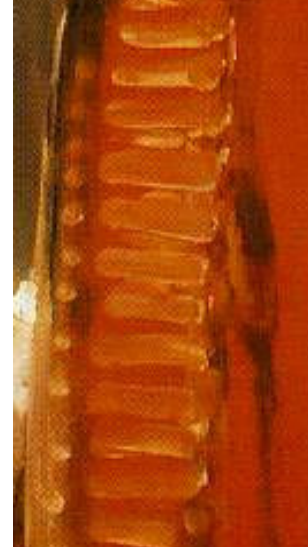
koyduğu bu özgün buluşları değerlendirmedini düşünmek yanlış olur. Barok dönemde ise sanatçı, resmin problemlerinden “biçim” üzerinde daha çok uğraşmaya başlayarak, özellikle ışığın yarattığı görsel yanılsamaları bu problemi çözmeye kullandılar. Bu deneyler, sanatçının form algısını geliştirerek onun üzerinde özgün değiştirmeler ve yanılsamalar yaratabilmelerine olanak tanıdı. Zaman zaman bu deneyler, sanatçıların formu, grotesk denebilecek düzeyde ifade ettikleri görsel oyunlara dönüşebiliyordu.



Resim 22- Peter Paul Rubens, *Baküs*, (Hermitage, St. Petersburg) 1638–40

Birçok sanatçı tarafından ele alınan mitolojik bir konu olan “Baküs” ü kendi üslubuyla canlandıran Rubens (Resim 22), yalnızca figür biçimlerini abartılı bir bozuma uğratmamış, yüz ifadelerini, figür hareketlerini ve yerleştirmelerini kullanarak yarattığı ince ironi ile de çağdaşlarından farklı ve özgün bir deformasyon anlayışını ortaya koymuştur. Bir diğer biçim değişikliği ise “indirgeme” yöntemiyle gerçekteymiştir;

E.H.Gombrich, Rembrandt için “yaşadığı dönemde resmi giysileri süsleyen altın sırma şeritleri betimlemeyi en ufak ayrıntısına değin bilmeseydi, sonradan aynı betimlemelerde nelerden vazgeçebileceğini asla aramaya kalkışmazdı. Sonunda, Rembrandt’ın sanattan anlayan koruyucusu Jan Six’i betimlediği ünlü tablosunda izleyiciye bir altın sırma şerit gösterebilmek için tek bir fırça vuruşu yeterli olmuştur” (Gombrich, 1992, sf. 320) diyerek buradaki “indirgeme” yöntemine, konumuz açısından dikkat çeker (Resim 23–24).



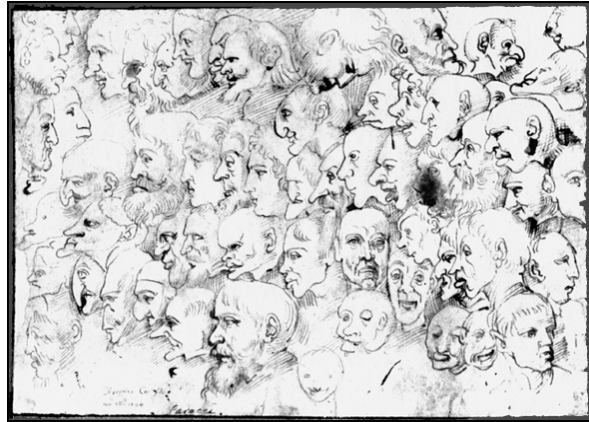
Resim 23-24, Rembrandt Van Rijn- *Belediye Başkanı Jan Six'in portresi*, ve detayı 1654

İleride daha birçok sanatçıda farklı yoğunluklarda da olsa görülecek olan bu türden bir yalınlaştırmaya gitme düşüncesi, ressamın her ne kadar ustalığını (belli oranda geçerlidir bu durum belki de) ortaya koyma kaygısının bir ürünü gibi görünse de, izleyicinin bütünsel izlenimlerini karşılayacak şaşırtıcı bir yanılsama yaratma kaygısının ürünleridir daha çok. Bu yalınlaştırma yöntemi, 17. yy’da Carracci’den (Resim 27) Bernini’ye (Resim 25) ve 19.yy sanatçılarından Toepffer’e (Resim 28) dek uzanan insan

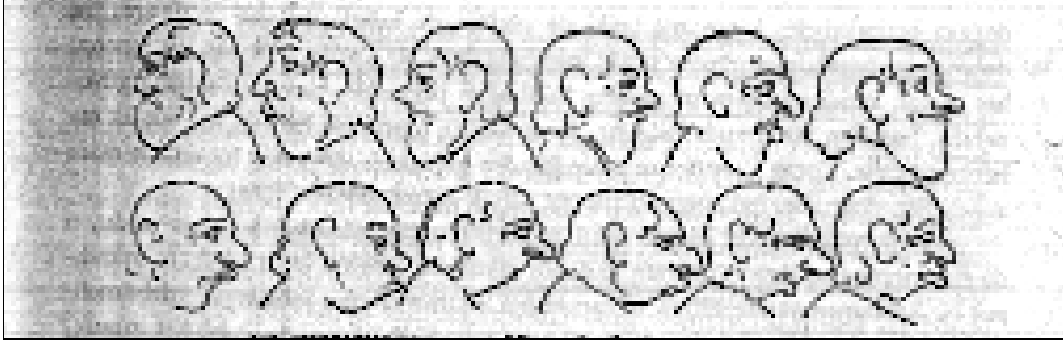
fizyonomisi üzerindeki yalınlaştırma yönteminin gerekçeleriyle paralellik gösterebilir, bunun yanı sıra günümüzde henüz okuma çağına gelmemiş, dolayısıyla gözlerini açtığı andan itibaren kavramaya başladığı görsel dili daha kolay anlama eğiliminde olan çocuklar için yayınlanan resimli çocuk kitaplarındaki illüstrasyonlarda da kullanılır (Resim 26). Zira bir Çin deyimini olan “düşüncenin var olduğu yerde fırça dinlenebilir” (Gombrich, 1992, sf. 320) sözü de aslında gördüğümüzü akıl ve sezgiyle kavrayabilmemiz için yalınlaştırılmış biçimlere sahip olmasının yeterli olacağına işaret etmektedir.



Resim 25- Bernini, *Kardinal Borghese*, 1650 dolayları Resim 26-*Bir çocuk kitabı illüstrasyonu*, 2005



Resim 27-Agostino Caracci, *Karikatür baş'lar*, 1594 kağ. Üz. Mürekkep, 20,3x27,9 cm.



Resim 28-Rodolphe Toepffer, “Fizyonomi” makalesi’nden. 1845

Rodolphe Toepffer, sistematik olarak ister yaşamda, ister resimlerde olsun, bir ifadeyi anlamamızı ve yanıtlamamızı sağlayan asgari göstergeleri arar. Bunu izleyicinin de, kendisinin yaptığı bu ustaca yalınlaştırmaları kolayca kavrayabileceğine inanarak görsel bir oyuna dönüştürür. Ve resimli öykü çizerlerinin, karakterleri yansıtan “kalıcı çizgiler” ile ruhsal durumu sergileyen “değişken çizgiler” arasında ayırım yaparak yapıtlarını kolayca oluşturabileceklerini öne sürer. “Toepffer, çiziktirdiği yüzlerin sistematik olarak değiştirildiğinde kendi iç dünyasında olup bitenleri gözlemleyerek, ifadeyi algılamanın gizini irdelemeye yönelik, kendine özgü, anlamlı bir yöntem yaratmıştır” (Gombrich, 1992, sf. 329). Bu tip araştırmalar Leonardo’nun grotesk başlarında da görülmektedir; “Leonardo, aynı zamanda “çirkin” olanın özelliklerini bulmak için de biçimsiz yüzleri canlandırmaya çalışmış ve böylece fizyonominin öncüsü olmuştur. Çirkin kişilerle güzel desenler yapmayı başarmıştır (Vezzosi, 2002, sf. 70).



Resim 29- Leonardo da Vinci, 5 grotesk baş, 1494



Resim 30- Leonardo da Vinci, Grotesk baş, 1500-05

Leonardo, güzel gençlik görünümleri dışında, kendi geleceğini de göz önünde bulundurup, yaşlı adam biçimlerini stilize ederek bize, yaptığı çalışmalar içinde alışık olmadığımız bir form anlayışını sunmuştur (Resim 29-30). Grotesk çizimlerindeki bu

formlar, içsel korkuların kuluçkaya yattığı, iç gözlemsel çözümlerinin araçları olan özel bir dilin terimleri haline gelmeye başlamıştır.

Leonardo'nun izinden gidenler, bu başları alarak kopya ettikleri zaman, yaşlı adam taslaklarından akla yatkın buluş deneyleri yapmış gibi görünüyorlardı. Basit kopyalama yöntemleri ve kesme eylemleri, açık bir alan içine özel yüzler yerleştirme yolları açtı. Bu eylemler, genel sanat mirasının içine Leonardo'nun hayal ürünü imgelerinin biçimlerini kazandırdı.

Yapıtlarında her zaman güzelliklere yönelen Leonardo, zaman zaman da çirkinliğin desenlerini çizerek çağının en başarılı karikatürlerini yaratmıştır. Sanatçının karikatürlerinde ezik burunlu, çarpık boyunlu, çenesi burnuna yapışmış, yüzü kırış kırış insanlar görülmektedir (Vezzosi, 2002).

Kompoze edilmiş vücutlar, açık bir şekilde portre karikatürden farklı bir amaca sahipti. 19.yy'a kadar bu tür absürd figürler, bu kadar parçalı bir şekilde verilmemiş, daha çok eğlendirici fanteziler olarak, belki de alegorik biçimde bir metin altında yapılmıştı. Fakat sonunda, orijini değerli keşifler olan modern sanatı etkilemiş popüler komik geleneğinde oldukça büyük bir rol oynamaya başlamışlardır. Onun için de, parçalara ayrılmış komik yüzlerin keşfinde ortaya çıkmış benzer biçimlerin yaratıcı dönüştürmeleri gibi süreci gösterirler. Baş ya da vücut kompozisyonları ilk olarak 16.yy'ın sonlarında Giuseppe Arcimbaldo'nun çalışmalarında görülür. Arcimbaldo'nun bitkileri, meyve ve sebzeleri insan yüzünü oluşturmada kullandığını görmekteyiz; Her ne kadar içinde ironi olsa da Arcimbaldo resimleri daha çok biçimsel benzeşimlerin olanaklarını kullanmıştır (Gopnik, 1991, sf. 107–108) (Resim 31, 33, 34).



Resim 31- Giuseppe Arcimbaldo, *Sebze bahçivan*, ahşap üz. y.boy, 35x24 cm, 1590



Resim 32- Arcimbaldo tarzında 17.yy'da yapılmış 10 Grotesk Maske'den "düşük ağızlı" grotesk mask 10.5x8.5 cm



Resim 33-Giuseppe Arcimbaldo, *Kış*, 1563

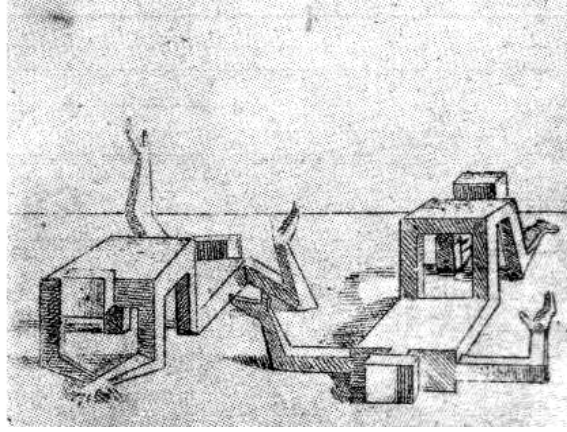


Resim 34-Giuseppe Arcimbaldo, *Yaz*, 1563

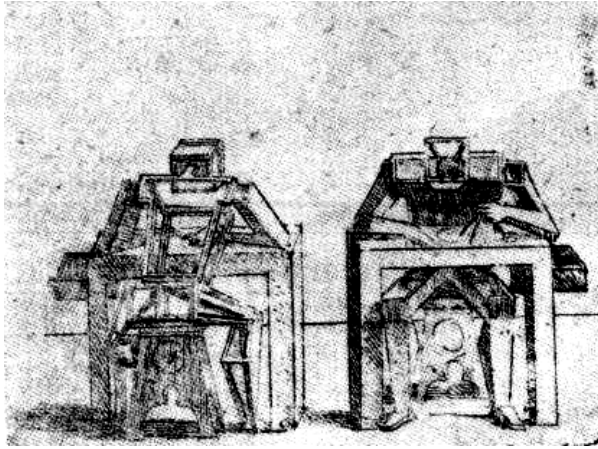
Başboş yüzyılların ardından Arcimbaldo'nun Habsburg sarayında yapmış olduğu baş kompozisyonları, Dali'den Roland Barthes'e kadar birçok kişiye ilham

kaynağı materyaller olarak kullanılmışlardır. 15. yy'ın sonunda grotesk dekorasyonlar geniş bir alana yayılmaya başlamıştı (Resim 32). Arcimbaldo bahçe süsleri gibi görünen cansız objelerden insan başlarına dönüşen kompozisyon oyununu keşfetmişti.

Arcimbaldo, formlarla ilgilenmeyi fizyonomiyle ilgilenmeye tercih etmişti ve İtalyan Giovanni Battista Bracelli gibi takipçileri, Arcimbaldo'dan öğrendiği bu oyunları tam boy insan figürlerine uyguladı (Resim 35, 36). Örneğin Bracelli, vücutları, geometrik parçalardan oluşan, konusunu retorik dilden alan ve insan anatomisinden bağımsız olan figürler tasarladı.



Resim 35- Giovanni Battista Bracelli, *Zeminde figürler (Bizzarie'den)*, 1624



Resim 36- Giovanni Battista Bracelli, *İki Geometri (Bizzarie'den)*, 1624

Uzun zamandan beri bu yöntem insan anatomisini kolayca kavrayabilmek için önce geometrik çözümlenin bir diline indirgenerek uygulanmıştı. Bu örnekler, doğanın sınırsız bir kaynak olduğunu, sanatçının ise onu aklının kavradığı biçimiyle algılayıp dönüştürmesi gerektiğini savunan kübistler'in bir şeyi kopya etmek değil, onu kurmak, yani yeniden yaratmanın önemli olduğu düşüncesine de yaklaşmaktadır. Bracelli bize, öğretici (didaktik) örnekler biçiminde olmayan bu diyagramları sunduğunda onların ne olacağını değil, kendi tutku ve arzuları ile nasıl kişilik kazanacağını sorar (Resim 36). Bu etkinin modern gibi görünmesi belki de bir ölçüde onun, tasvirleri mekanik olarak yeniden üretmelerindeki keşiflerine bağlıdır. Grotesk süslemeler, bilimsel metinler, öğretici kılavuzlar, teatral ansiklopediler, popüler baskılar- henüz gelişmeye başlayan yararlı, şerit biçimli illüstrasyonlar, ilgi çekici anlatımlar ve sözcük oyunları için kullanılabilirdi (Gopnik, 1991, sf. 108).

19. yüzyıla geldiğimizde yapıtlarında bu türden grotesk deformasyonlara yer veren sanatçılardan İspanyol Francisco de Goya göze çarpmaktadır. Sanatçının şaşırtıcı imgelem gücü, düş dünyası yapıtlarında kullandığı özgün renk ve ışık anlayışıyla daha etkili kıldığı grotesk imgeleri, çağdaşı ve kendinden sonra gelecek sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir (Resim 37–38).



Resim 37- Francisco de Goya, *Paket Amca*, tuv. üz. y.boya, 39.1 x 31.1 cm, 1820



Resim 38-Francisco de Goya, *San Isidro Pınarı'ni ziyaret*, 1820-21 (detay)

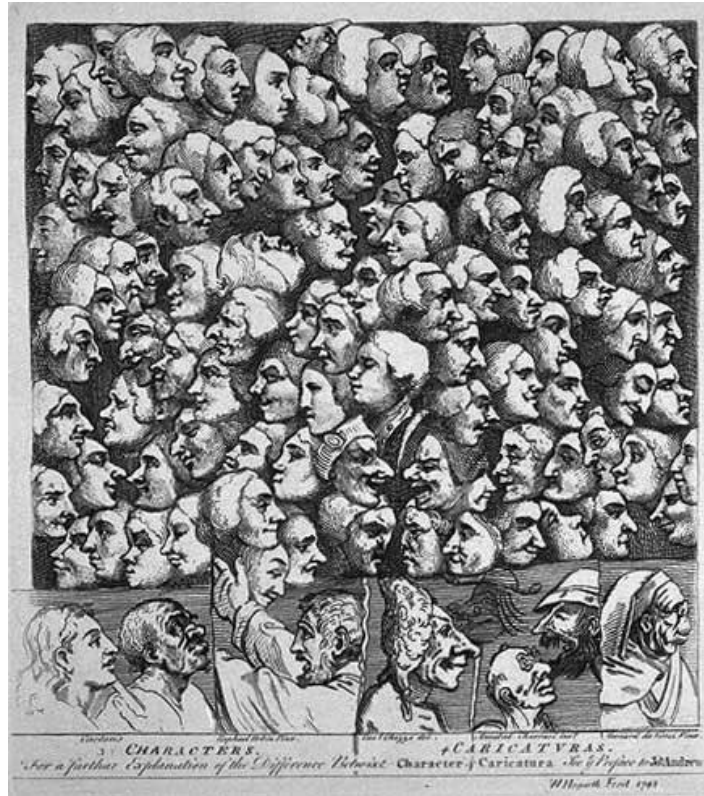
Goya'nın uykuya daldığı zamanların, gerçekte muazzam inanırlıktaki ürünlerin oluşmasına büyük katkısı olmuştur. Onun canavarları inanılır, iyi ayarlanmış yaratıklardır.

Bütün kırıksıklıklarıyla bu hayvanların çarpıtılmış ve şeytansı buruşuk yüz mimikleri tamamen insanları anımsatmaktadır. Onların varlığını reddetmek bir yana, doğal tarihin bakış noktasından geldiğini kabul etmek gerek. Tek kelimeyle gerçek ile yakalanması imkansız hayal arasındaki sınırın dikiş hattında bulunur (Baudelarie, 1999, sf. 49).

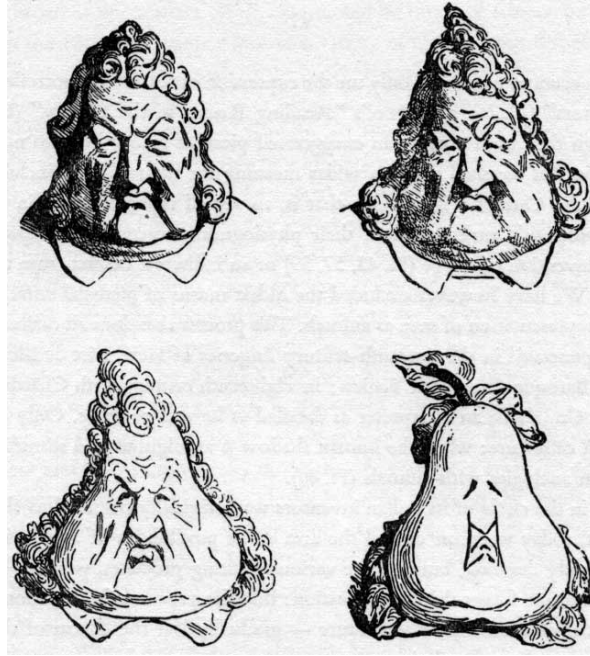
18. yy İngiltere'sinin adından en çok söz ettiren sanatçılarından William Hogarth'ın da hicivli baskı resimlerini meydana getirirken ifadelere ve fizyonomilere ilişkin yoğun araştırma ve gözlemler içine girdiğini görüyoruz. Onun için sanatçı zengin bir görsel belleğe sahip olmalı ve bunu sağlamak için “karakter” ve “ifade”ye ilişkin şemaları sürekli olarak kayıt altına almalıdır. Bunu yaparken de doğaya çok fazla bağlı kalınmasının gerekli olmadığını savunmuştur. “Hogarth, tasarımıladığı dünya sahnesine yerleştireceği karakter tiplerini yaratabilmek için ortaya çıkan olanakları gördüğünden,

sanatın bir dil olduğu düşüncesine hararetle sarılmıştı” (Gombrich, 1992, sf. 336).

Hogarth, *Characters and Caricaturas* gibi albümlerinde bu düşüncesini belirgin bir biçimde ortaya koyan yapıtlarına yer verir. Resim 39’da görüldüğü gibi abartılı insan portreleri somut bir biçimde karakterleri yansıtan öğeler olarak biçimlendirilmiştir. Onun için her türlü karakteri yansıtabilmenin ön koşulu insan anatomisini ve insanın ruhsal yapısını bilmektir. Ondan sonraki süreç ise sanatçının dönüştürme ve yorumlama becerisine kalmıştır. Sanatçı, inandırıcı etki uyandıran tiplerin yaratıcısıdır. Hogarth’a göre bu alanda mizah sanatı, Raffaello’nun o çok beğenilen yüce üslubundan az değerli değildir; sonuçta Raffaello da karakter yaratmaktan öteye gitmemiştir.



Resim 39- William Hogarth, *Karakterler, Karikatürler*, 1743



Resim 40- Charles Philipon, *Armutlar*, *Le Charivari*'den, 1834

Charles Philipon'un 1832'de dönemin Fransa kralı Louis Philippe'yi armut biçimine dönüştürdüğü bu metamorfik deformasyon çalışması, kişiye duyulan kızgınlığın ironik bir yansımasını taşımasının yanı sıra, anlam boyutundaki göndermenin biçimsel olarak nasıl ele alındığını gösteren bir diğer örnektir (Resim 40). Daha önce de benzer denemeler yapılmıştı kuşkusuz. Ancak burada çalışmayı, karikatür olarak değerlendirmemizi sağlayan ironinin ağır basmasıdır.

Leonardo ile başlayan ve Bernini'den Carracci'ye dek uzanan ve daha sonra Arcimbaldo ve onun takipçilerinde farklı bir şekilde ele alınan komik geleneği, bir "dışsal bakış" geleneği değil, bir "içe bakış" geleneğiydi; sanatçılar, bu dünyanın yansımaları için fantastik, doğadışı ve grotesk araştırmaları başlattılar. Alaycı portrelerin ve kompozite edilmiş vücutların doğumu, yeni bir tür grotesk yaratmamış, grotesk'e yeni bir bakış açısı getirmiştir. Ondan doğan karikatür, perspektif, bir sanatçının yapıtını inşa ederken ona yol gösteren modeller ve kurallar gibi, biçimsel ve matematiksel bir keşif değil; bu durum, soyut görünüş içinde benzerlik araştırmasına teşvik etmek yerine, üretiminde kendine ait yaratık tasvirinin tariflerini incelemeye, yaşamın işaretleri için, hayal dünyasının işaretlerini aramaya yönelmiştir (Varnedoe, Gopnik, 1991, sf. 113).

Daumier'in insan fizyonomisi üzerine yaptığı araştırmalar ise şüphesiz, bir siyasal hiciv ustası olan ve döneminin ahlak kurallarını eleştirel baskı serilerinde sorgulayan Hogarth'ın etkilerini taşıyordu. Ayrıca bir süre birlikte çalıştığı Charles Philipon ve Grandville gibi sanatçılarla da etkileşim içine girdiği gözlemlenebiliyor.

Daumier, karikatürü çağdaşlarının, özellikle toplumsal problemlerden uzak, mizahi öğelere yer veren ve daha çok erotik karikatür biçimindeki tutumlarından farklı olarak, toplumdaki etik kurallarını, yargı sistemini, halkın sıkıntılarını kısacası haksızlıklara karşı bir eleştiri aracı olarak kullanıyordu (Resim 41). Fransız yazar Charles Baudelarie bile Daumier'nin avukatlarının, yargıçlarının ya da halktan insanların mizah ürünü olmaktan çok uzak olduklarını kısa zamanda saptamıştır (Resim 42, 43).



Resim 41-Honore Daumier, *3.sınıf vagon*, tarihsiz



Resim 42- Honore Daumier, *Yargıçlar*, 1845



© L&D Noack.
LD 490

Resim 43- Honore Daumier, *Yargıçlar*, 1845



Resim 44-Honore Daumier, *3.sınıf vagon*, tarihsiz

Daumier, halkın yiğitlik yönünü duyarak, ileten bir ressamdır. Litografilerinde, siyah ve beyaz renklerin tonlarıyla, ışığın bütün derinliklerine ve gölgelerin karanlığına inmeyi başarmıştır. Kullandığı “renkleri” de daima “düşünceleri” gibi keşfederek uygulamıştır. Hırs ve enerji doludur. Bu coşkusu, kabaran gergin ve hızlı hatlarda kendini belli eder. Yöneldiği her madde canlanır ve anlatım gücü kazanır (Fabbri, 1966). Sanatçı, ortaya koyduğu deformasyon ve ifade-biçim ilişkisini göz önünde tutarak ışık gölge ve rengi kullanımıyla (ki burada daha önce portre heykelciliğiyle de uğraştığını vurgulamakta yarar vardır) çağdaş sanat akımlarından “ekspresyonizmin” haberciliğini yükleniyordu aynı zamanda. Zira Daumier, Courbet’yle alay etmiş, Monet’yi ise önemsememiştir.

İndirgemenin ya da diğer bir tanımla yalınlaştırmanın (Bu yalınlaştırma, karikatür sanatının da kullanageldiği anlatımın en yalın ve ekonomik ifadesiyle ilişkilendirilebilir) resim sanatında soyuta varıncaya dek, maddi görünümün özüne

ulaşabilme çabaları içerisinde ortaya çıkan deneysel çalışmalardan Art Brüt'ün (ham sanat) öncü sanatçılarından Jean Dubuffet, sanatçıların gördüğümüz şeyleri bize tekrar kendi yorumlarını katarak göstermelerini eleştirir. Onun için, olanın yeniden var edilmesi ya da hiç var olmayanın bize sunulması daha heyecan vericidir. Bir yazısında şöyle belirtir; “Bir yüzü elma çizer gibi resmetmek mi, yo, hayır! Düşünce betimlemeye sıkı sıkıya bağlıdır ve kulakları resmediyorsam gürültüyü, dudakları resmediyorsam sözü ve dişler söz konusuysa yiyecekleri düşünürüm” (Dubuffet, 2005, sf. 81). Dubuffet, aslında modern sanatın başlangıcında biçimi problem olarak ele alan deformasyon anlayışından oldukça farklı, imgelerin belleğinde yarattığı izlerin psikolojik dışavurumu biçiminde vücut bulan deformasyon anlayışı ile yapıtlarını meydana getiriyordu. Bir makalesinde “Büyücü için heyecan verici olan değiştirmektir: Güzeli çirkine - çirkini güzele. Bizi yetiştiren yordam da budur” (Dubuffet, www.radikal.com.tr, 2005) diye yazan Dubuffet bu birazda şiirsel ifadesiyle kendi deformasyon anlayışını nitelendirmiştir.



Resim 45- Jean Dubuffet, *Dhotel nuance d'abricot*, 1947 Resim 46- Jean Dubuffet, *Kahve Öğütücüsü*, 1947

Bu özelliğiyle Dubuffet, imgenin kendi algıladığı gerçekliğini, bir karikatüristin duyguyu taşıyan imgeyi daha çarpıcı hale getirmek için çarpıtması ve abartması gibi yansıtır (Resim 45, 46, 47).



Resim 47- Jean Dubuffet, *Gezi Klübü*, 1946

G.W.F. Hegel'in ölümünden sonra ortaya çıkan sağ ve sol Hegelciler içinde ılımlı bir liberalizmi savunarak "merkez"i temsil ettiği kabul edilen ve birçok kitabı arasında Hegel'in estetiğine genişletici yeni bir katkı olan, genel olarak "çirkin" in ne olduğunu belirledikten sonra "biçimsizlik", "eğrilik", "figür ve imgenin bozulması" gibi konulara yer veren ve son bölümü "karikatür" e ayrılan *Çirkin Estetik*'i (1853) adlı yapıtıyla da tanınan filozof Karl Rosenkranz (1805-1879), karikatürün genel olarak resim sanatı ve "satir" türüyle ilişkilerine değinerek özellikle karikatür sanatında hayal gücünün rolünü ön plana çıkarmakta, gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra günümüz karikatürüne de temel olabilecek bazı ölçütler vermektedir (Sözer, www.karikaturvakfi.org.tr, 2005).



Resim 48-Picasso, *Horoz*, kâğıt üz. füzen, 1938

Picasso, 1938 tarihli bir horoz çiziminde, ortaya koyduğu deformasyonla yalnızca onun dış görünüşünü değil, karakteristik özelliklerini de vurgulamıştır (Resim 48). Dolayısıyla karikatürün ifadeyi daha güçlü kılmak için başvurduğu deformasyon yönteminden yararlanmıştır (Gombrich, 1992). Biçimsel anlamda, geçmişte karikatüre özgü olduğu düşünülen örgelerin modernizmle birlikte, artık resim için de geçerli olmaya başladığının açık belirtilerinden biridir bu. Picasso'nun ilkel sanatın ifadeyi öne çıkaran sert biçimli görsel oyunlarının etkilerini bu örnekte bulabiliriz. Sanatçı burada, gözle görünür bir nesne imgesini, kendi zihninde kavradığı biçimiyle yeniden kurarak kendi yöntemiyle yeni bir gerçeklik yaratır.

Picasso, beden çalışmalarında araştırmak ve bu sayede ne olduğumuza ulaşmak için insan biçimini parçalar ve işler (Tamplin, www.tayyareren.net/gorusler.html, 2005).

Deformasyon, sanatın geçirdiği tüm evrelerde farklı yoğunluklarda ve amaçlarda değerlendirilmişse de, ifade özgürlüğünün ve dolayısıyla sanatçı bağımsızlığının yükselişe geçtiği 19. ve “modern” olarak adlandırdığımız 20. yüzyıl sanatında sanatçı için çok sık kullanılan bir yöntem olmuştur. Bununla birlikte “Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı. (...) Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı” (Berger, 2002, sf. 18).

Üstün Alsaç’a göre “Karikatür; insanların, varlıkların, olayların hatta duygu ve düşüncelerin doğala ters düşen, olağanla çelişen, gülünç yanlarını yakalayıp bunları (kimi zaman da yazıyla desteklenmiş) abartılı çizimlerle bir gülmece anlatımına dönüştürme sanatıdır” (Alsaç, 1999). Ancak, karikatürde varolagelen biçim bozma anlayışı ile resmin problem olarak ele aldığı deformasyon arasında temelde farklılık vardır. Karikatürdeki biçimbozma, mizahi etkiyi güçlendirmek için resimde ise gözle algılanan biçime akıl gözüyle bakmak, görünenin ardındaki gerçeğe ulaşmaktır amaç. Her iki kaygıyı resimlerinde buluşturmaya en çok yaklaşan ressamlardan biri de Fernando Botero’dur (Resim 49-50).



Resim 49-Fernando Botero, *Mona Lisa*, 1978

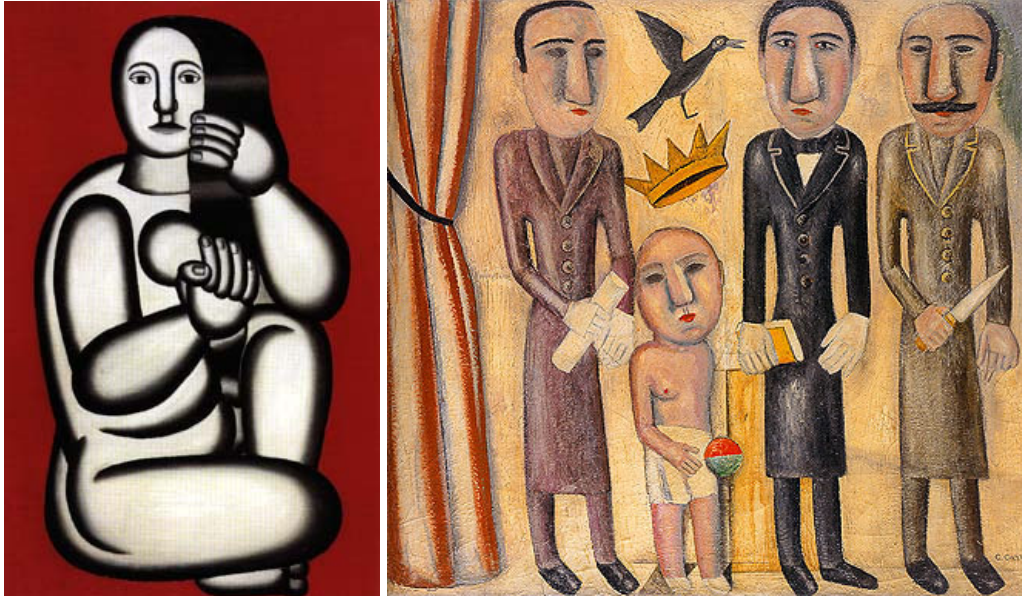


Resim 50- Fernando Botero, *Abu Ghraib cezaevi serisinden*, 2005

“Gördüğünüz deformasyon, benim resme olan ilgimin sonucudur. Yaptığım heybetli ve bana göre şehvetli figürler bundan kaynaklanır. Şişman görünüp görünmemeleri, gerçekte beni pek ilgilendirmez. Ben, biçimsel dolgunlukla ilgilenirim” (Topallı, 2005, sf. 44) şeklinde sanat anlayışını belirten Botero, yapıtlarını bir eleştiri aracına dönüştürürken abartıyı ironiyi taşıyan bir yöntem olarak kullanır.

Deformasyon'u "yanlış görüntüleme" olarak değerlendiren yazar Ömer Lekeziz, bunun çizgi sanatında bir özellik, resimde ise bir eğilim olduğuna vurgu yapmaktadır.

Çizgi sanatında şeylerin biçimlenişindeki keyfiliğin, görüntüden ibaret olduğunu, çizgi sanatındaki bozulmuş biçimlerin ya da yanlış resimlenişin kendi içinde belli bir biçimselliği gerektirdiğini, hatta bunun sistemli bir bozulmuş biçimi olduğunu vurgulamamız gerekir. Kaldı ki resim sanatında da "yanlış resimleme" diye tanımlayabileceğimiz bilinçli biçim bozular resmin doğuşundan bu yana zaman zaman denenmiş, Paul Klee, Oscar Schlemmer, Giorgio Morandi, Carlo Carra, Charles Demunth, Diego Rivera, Salvador Dali, René Magritte, Joan Miro, Pablo Picasso, Fernand Leger vb. gibi modern resmin ustaları tarafından da yeni resimsel öz ve üslubun kaçınılmaz yönelişi olarak kullanılmıştır (Lekeziz, 2003, sf. 18).



Resim 51-Fernand Leger, *Kırmızı fonlu kadın*, 1927 Resim 52-Carlo Carra, *Romantikler*, 1916



Resim 53-Joan Miro, *kendi portresi*, 1919 Resim 54-Jan Op De Beeck, *Alan Greenspan'in karikatürü*, tarihsiz

Miro'nun 1919 tarihli, 20'li yaşların başında yaptığı, ancak olduğundan daha yaşlı gibi yansıttığı kendi portresinde, ileride, özellikle geometrik bölünmelerle yerleştirilen elbisesi ve yüzdeki geometrik oyunlar, daha fazla rengin keşfi, daha özgür bir tutumla biçimlenecek kendi anlayışının oluşmasına zemin hazırlayan kübist etkileri, görmekteyiz. Resim, çok fazla derinlik etkisi uyandırmadan düz bir plan etkisi vermekte bütünsel bir renk kullanımı bu etkiyi güçlendirmektedir. Bu resimde izleyicinin dikkati özellikle ifade üzerine yoğunlaşmaktadır. Diğer taraftan yakın bir zamanda Jan Op De Beeck tarafından yapılmış olan bir portre karikatürde ten, tüm canlılığıyla neredeyse verilmiştir. Burada da ifadeyi güçlü kılmak (biraz da gülünç kılmak için) sanatçı görsel oyunlara başvurmuştur.

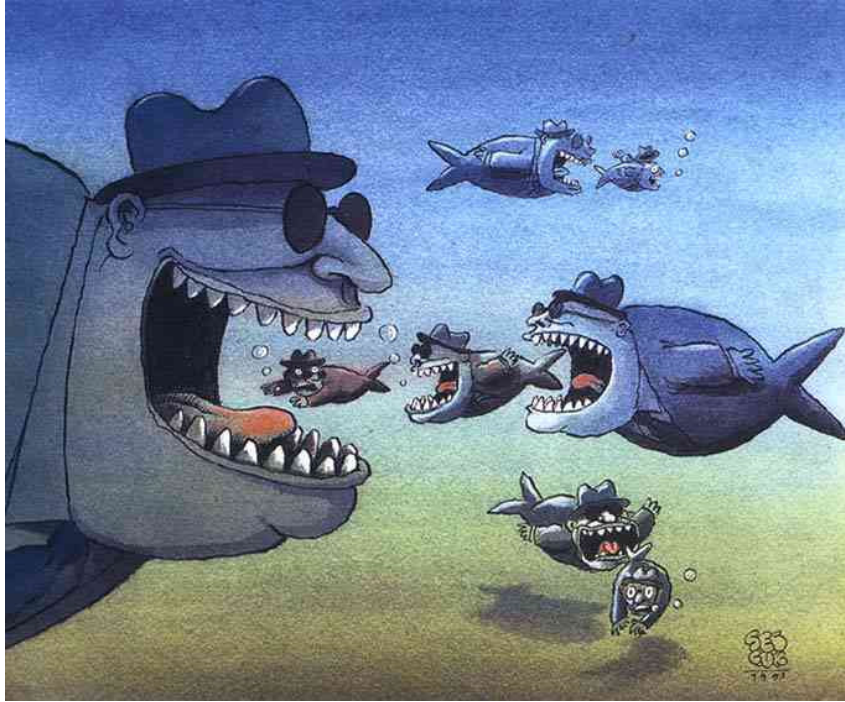
I. 1. 3. RENK, LEKE VE KOMPOZİSYON

İnsanoğlu, kendini dolayısıyla evreni anlayabilme adına çıktığı ve hala sürdürdüğü yolculukta önce, görmeyi, gördüğünü kaydetmeyi ve görerek düşünüp, düşüncelerini aktarmayı öğrendi. Bu biraz da basmakalıp cümlelerin ardından şunu eklemek yanlış olmaz; öncelikle bir iletişim aracı olarak beliren resim, daha önce de belirtildiği gibi önce çizgiyle var oldu, ardından renk ve lekenin, biçimin ve diğer unsurların kullanımı ile yeni bir boyuta doğru yöneldi. Ve bu olanaklar sanatçının kendi dünyasını yani dış evrene yoğunlaşan uzun bir gözlem sürecinin ardından, ihmal ettiği kendi iç dünyasını keşfettiği ana değin birer anahtara dönüştü. Kompozisyon, yani bu öğelerin yüzey üzerindeki düzenlenişi, ta eski Yunandaki ideal oranlar, altın oran vs. gibi buluşlarla ve Rönesans döneminde bu deneylerin geliştirilerek matematik ve diğer bilimlerin kullanılmasıyla sanatçılar için başlıca kaygılardan biri durumuna gelmiştir. Günümüze kadar gelen bu birikim üzerine insan psikolojisi de eklenmiştir (elbette geçmişte de renklerin ve yüzeydeki ritim ve hareketlerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri biliniyordu ancak, konu seçiminde ve bireysel tavır konusundaki kısıtlı özgürlük sanatçıyı bu olanak üzerine günümüzdeki kadar eğilmesini sağlamamıştır). Bu konu içerisinde özellikle renk-leke ve kompozisyon unsurları resim ve karikatür alanında, bir arada değerlendirmeye çalışılacaktır.

Görsel okumalarda, “izleyicinin nasıl bir yol izleyeceği” dolayısıyla “görsel kurguların buna göre nasıl olması gerektiği” düşüncesi, sanatçıların zihnini sürekli olarak meşgul etmiştir. Karikatürist Roger Penwill “Karikatür ve Mizah” adlı bir makalesinde bu konuya ilginç bir açıklık getirmeye çalışmıştır:

Karikatürdeki zamanlama, aynı zamanda, beynin okuduğu yön tarafından etkilenir. Bu hem yazılı hem de yazısız karikatürler için geçerlidir. Birçok batı toplumunda yazı yazılır ve soldan sağa doğru okunur. Bu aynı olayın karikatüre de uygulandığını farz edebilirsiniz. Beyin imgeyi soldan sağa veya yukarıdan aşağıya tarar. Bir karikatürdeki imge bu şekilde işlem görür. Elbette görsel etkiyi gözü yakalamak ve etkilemek için kullanabiliriz; fakat, eğer öyle yaparsak, o zaman karikatürü görsel olarak okumak için sırayı kontrol etmek için bazı şeyler yapacağız anlamına gelir (Penwill, www.karikaturvakfi.org.tr. 2006).

Birçok eleştirmen tarafından, temelde görsel tasarım öğelerinden ve yöntemlerinden oldukça yararlanan grafik sanatından geldiği düşünülen karikatürün de kaçınılmaz olarak bu yöntemlerden istifade ettiğini düşünmek de doğru olur. Öne sürülen bu görüş, ünlü karikatürist Selçuk Demirel'in aşağıdaki karikatürüyle de kolayca anlaşılabilir (Resim 55).



Resim 55- Selçuk Demirel, 1991



Resim56- Horst P. Horst, *Fotoğraf*, 1941

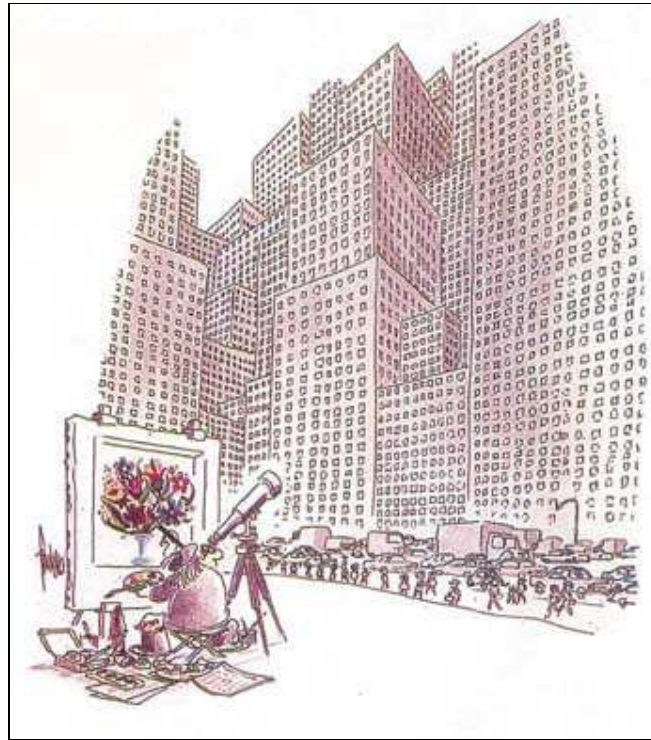
Resim 57- Henri Matisse, *Dans*, Tuv. Üz. Y.boya, 1909

Selçuk Demirel, dünyada eserleriyle tanınan grafik kökenli bir sanatçıdır. Kurguladığı kompozisyonların yanı sıra, kullandığı renklerle de yüzeyde bir bütünlük etkisi yaratmayı düşünmüştür (www.istegenc.com.tr, 2006). Yukarıdaki örnekte verilmek istenen mesaj, gözün soldan sağa doğru okumasına paralel olarak birim elemanları dengeli bir şekilde yerleştirmiştir. Köklü bir birikime sahip resim sanatından yararlanma avantajını kullanagelen karikatür, fotoğraf ve hatta sinema gibi görsel sanatlar kompozisyonu sürekli bir problem olarak gündeme getirmişlerdir (Resim 56–57).

Karikatür sanatı başlangıçta çoğu zaman yazı destekli olarak, hatta yazıyı imleyen illüstratif yönüyle ortaya çıktı. Ancak günümüzde daha çok yazıya gereksinim duymayan, tamamen görsel örgelerle kendini sunan karikatürlerin öne çıkmaya başladığını görüyoruz. Kanımca bunun iki önemli nedeni vardır; 1. si bir görüntü çağı olan günümüzde insanlar daha kolay ve çabuk iletişimin yolunu arıyorlar, 2. si ise az önce açıkladığım nedene bağıntılı olarak insanlar dünyanın herhangi bir yerindeki imgeye

yabancı kalmıyorlar. Örneğin; Afrikalı bir çocuğun yaşadıklarını anlamamız için Afrika'ya gitmemize gerek yoktur.

Elbette görsel dili okuyabilmek için de, kullanabilmek için de belirli bir görsel bellek zenginliğine ihtiyaç vardır (Demirtaş, 1996). Gözleme dayalı tasarıma yönelik düşünmeye doğru ilerlemek için hayal gücünün geliştirilmesi gerekmektedir. Çünkü yaratıcı bir tasarımcı için en önemli araç, hayal gücünün gelişmesine katkıda bulunan görsel hafızadır. Birey, görsel hafızanın zengin bir koleksiyonuna sahip olmalıdır. Hafızanın zenginliği iyi gelişmiş ve etkin bir görsel algılamaya dayanmaktadır.



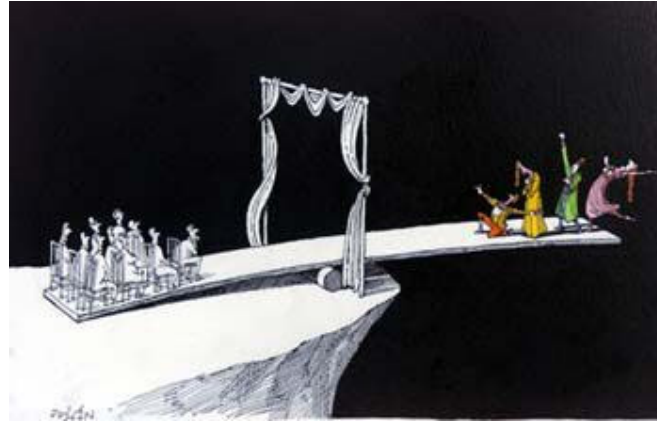
Resim 58-Arnaldo Franchioni, tarihsiz

Sanatçının yaratıcı düşüncesini görsel birikimlerinin yardımıyla özgün bir üslupla iyi kompoze ederek gerçekleştirdiği çalışma başarılıdır. Arnaldo Franchioni, yukarıdaki çalışmasında dikkatimizi çekmek istediği figürü ön planda ve arka planla belirgin bir plan farkı yaratarak çarpıcı kılmıştır (Resim 58).

Günümüzde “Sanatsal Karikatür” denen tür, bu özelliklere sahiptir. “Kompozisyon, öğelerin bir sistem içinde, ilkeler bağlamında bir araya getirilmesidir; ancak bir üslubun karakterini de yansıtır bir bütündür. Üslubun karakteristiği bir dil ile yansıtılabilmektedir. Böyle bir dilin sözcüklerini doluluk-boşluk, görsel ritim, görsel denge, çizgi, doku, biçim vs. oluşturur” (Çellek, www.fotografya.gen.tr, 2006).



Resim 59-Gürbüz Doğan Ekşioğlu, tarihsiz



Resim 60- Dusan Petricic, tarihsiz

Selçuk Demirel gibi resimsel öğeleri yapıtlarında değerlendiren bir diğer karikatürist Gürbüz Doğan Ekşioğlu (Resim 59), karikatürlerinde daha natüralist bir

yaklaşım ortaya koyarken, renk ve kompozisyon unsurlarını vurguyu öne çıkarmak, düşüncesini izleyiciye etkili biçimde sunmak adına titizlikle kullanır. Mekân, figür ve nesne ilişkisi, sanatçının mesajı nasıl vermek istediğiyle değerlendirilir.

Dusan Petricic, çizdiği bir karikatürde geniş bir mekâna figürleri küçük olarak yerleştirmiştir. Ayrıca siyah beyaz karşıtlığını oransal dengeyi de göz önünde tutup kullanarak ve dikkati çekmek istediği figürleri renklendirerek izleyicinin karikatürü daha kolay okumasını sağlamıştır (Resim 60).



Resim 61- Selçuk Demirel, tarihsiz



Resim 62-Rene Magritte, *Doğanın harikaları*, 1953

Rene Magritte de güncel karikatürlerin taşıdığı “felsefeyle görselliği ve mizahı ya da ironiyi birleştirmek” kaygılarını duyar, hatta kendisinin bir ressam olarak değil, düşüncelerini resim yoluyla anlatan bir filozof olarak tanınmasını ister (Üstünipek, www.lebriz.com, 2005). İki benzer metaforun kullanıldığı (birçok karikatüristin bilindik resimleri kullanarak göndermelerde bulunduğunu biliyoruz) Rene Magritte ve Selçuk Demirel çalışmasında kurgu birbirinden farklıdır (Resim 60 – 61). Selçuk Demirel’in figürü merkezde ve yüzeyin büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Rene Magritte’de ise figürlerin resmin sol tarafına yerleştirildiğini ve mekâna da geniş ölçüde yer verdiğini görüyoruz. (figürlerin yerleşimi, yatay ve dikey bölünmeler altın oranı çağrıştırmaktadır.) Aynı zamanda lekesel bir düzenleme de söz konusudur. Burada dikkat edilmesi gereken her iki resimde vurgular arasındaki farktır. Yani karikatürde tek bir metafor kullanılmış ve başka unsurlara pek gereksinim duyulmamıştır. Resimde ise, birden fazla metafor vardır ve mekanla nesnelere de bu birlikteliğe katılır.

Karikatür sanatının amacı, resim sanatında olduğu gibi, yaşantılara yalnızca görsel biçim kazandırmak değildir. Resim sanatının amacı ışık gerecinin (rengi de içeren) bütün imkânlarının araştırılmasını ve doğru olarak (ışığın doğasına uygun olarak) kullanılmasını gerektirir, yaşantının bütüncül bir görsel yapısına, yani bir kompozisyona, bir sanat yapısına ulaşabilmek için.

Karikatür sanatının amacı ise yaşantıları, eleştirmek üzere, tartışmaya açmaktır. Bu da bir çözümlemeye (analize) yönelmek demektir: yaşantıları oluşturan imgesel öğeleri önce ayırtmak ve böylece yaşantıyı sosyo-politik ve sosyo-psikolojik bir eleştirinin nesnesi haline getirmek, sonra yeniden birleştirerek bir kompozisyon, bir bütünlük içinde duyumsatma. Karikatürü sanatsal etkinlik yapan şey bu duyumsatmayı başarmasıdır (Sümer, www.nd-karikaturvakfi.org.tr, 2005).

Necdet Sümer'in bu yorumu, Resim ve karikatür'ün farklı yönelimler içinde olduğunu gösterir. Ancak, her iki ifade dilinde de öğelerin düzenlenişi yani "kompozisyon" kavramı geçerlidir. Karikatür'de sembolik anlatım ön plandadır. 19. yy'ın ünlü Fransız sanatçısı Daumier'in resimleri karikatürlerinde olduğu gibi anlatımı öne çıkaran sembollerle bezenmiş, ama resim disiplinini de canlı tutmuştur. Aynı şekilde karikatürlerinde de resimlerindeki lekeci anlayış, kompozisyonu kurgularken sanatçının ortaya koyduğu belirgin bir duyarlılıktır (Resim 63, 64, 65, 66).

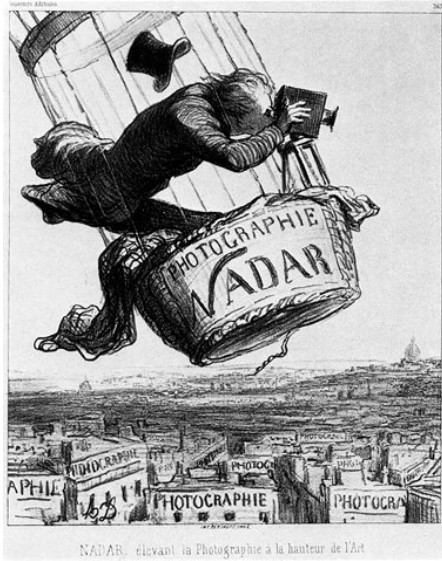


Resim 63-Honore Daumier, *İşte*

İnsan, 1850



Resim 64-Honore Daumier, *Don Kişot ve Sanço Panza*, tarihsiz



Resim 65-Honore Daumier, *Nadar Fotoğrafi*'yi
sanatın zirvesine çıkarmaya çalışıyor,
litografi, 1862



Resim 66- Honore Daumier, litografi, tarihsiz

Paris'in ışıltılı ve vurdumduymaz gece yaşantısını tuvallerine yansıtan Toulouse Lautrec'in bu yaşantının içinde yer alarak yakın gözlemlerinin ürünü figürlerini sıklıkla mekân içerisinde, dengeli bir proporsiyon ve renk- leke duyarlılığı ile kompozite ettiğini biliyoruz. Kimi zaman bu figürleri karikatürize ederek salon partilerinin afiş çalışmalarında kullandığını görüyoruz (Arnold, 1993). Daumier'i çağrıştıran hareketli ve sağlam konturları, Degas'ın özgün ışık ve renk kullanımının etkilerini taşıyan yaklaşımı ile Lautrec figürleri, onun karikatürlerinde ve resimlerinde güçlü bir gözlemin ürünü olarak karşımıza çıkar. Resim 67, sanatçının renk, leke, devinim ve planları nasıl ustaca kullandığını gösterir; ön planda kadın figürü ve ortada yer alan kadın figürleri açık tonlarda belirtilmiş, geri kalan bölümler daha koyu lekeler olarak verilmiştir. Resmin ortasında yer alan hareketli kadın figürü, diğer durağan figürlerle karşıtlık oluşturarak dikkati o bölgeye çekmektedir (Resim 67).



Resim 67- Henri Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge' de Dans*, 1890



Resim 68- Henri Toulouse Lautrec, *Çikolata, İrlandalı ve Amerikan, Bar'da dansediyor*, 1896

Sanatçının 1896 tarihli bir karikatüründe, kıvrak ve sağlam kontürlerle çizilmiş merkezdeki figür mekân içerisinde durağanlığı bozan ve dikkati üzerine yoğunlaştıran bir etkiye sahip (Resim 68). Lautrec'in kompozisyonları 18. yy'ın büyük İngiliz hiciv ustası William Hogarth'ın tiyatro sahnesini andıran seri haldeki figürlü kompozisyonlarını da çağrıştırmaktadır. Ancak Hogarth'ın illüstratif kurguları genellikle resmi çevreleyen sınırın dışına çıkmaz, Lautrec'inki ise geniş bir alandan kesitler sunar. Hogarth, karikatürde olduğu gibi anlatımı öne çıkaran yerleştirmeler yapar. Figürleri hareketli ve ifadeler oldukça güçlüdür. Mekân, figürlerle bütünleşir ve anlatıma katılır. Mekânda çok fazla derinlik yoktur, sanki bir sahne alanı içerisinde geçer olaylar (Üstünipek, www.lebriz.com, 2006). Benzer resimlerindeki renk duyarlılığı, baskı resimlerinde yerini lekeci bir duyarlılığa bırakmıştır (Resim 69–70).



Resim 69- William Hogarth, *Beggar Operası*, 1729



Resim 70- William Hogarth , *Hovarda'nın Yazgısı'ndan -meyhane- sahnesi*, 18.yy



Resim 71- Francisco de Goya. *Kapriçyo 42*, Asitle oyma ve aquatint. 21.7 x 15.1 cm, 1797–98



Resim 72, 73- Francisco de Goya- *Kapriçyolar- baskı serisi*'nden 1797-1799



Resim 74- Francisco de Goya - “Zamanı geldi”- *Kapriçyolar serisi’nden* 80. tablet, 21.5 x 15 cm

İspanyol sanatçı Goya da gerçekleştirdiği karikatür baskı resimlerde lekesele düzenlemeyi ön planda tutmuştur (Rapelli, 1998) (Resim 71, 72, 73, 74).

Mizah ve görselliği bir araya getiren karikatür sanatı için resimsel anlatım ve biçimleme imkânlarının kullanılması kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla karikatür sanatının temel ayaklarından biri olan görsellik, resim dilinin ortaya koyduğu buluşlarla ve yöntemlerle beslenmiş, aynı durum resim sanatının karikatür önermelerini, keşiflerini ve alaycı, eleştirel betimlemelerini bir kaynak olarak değerlendirmesine olanak tanımıştır.

I. 2. ANLAMSAL DEĞERLENDİRME

I. 2. 1. METAFOR, SİMGESEL VE GROTESK ÖGELER

Bazı sanatçıların resimlerinde resimler, onları açıklayan ya da belgeleyen (yer, zaman, olay, mekân vs.) yazılarla birlikte sunulmuştur. Hatta resimlerin yanına resmi açıklayan yazıların, yapıt isimlerinin yazılması, izleyicinin o resimlere bakışını yönlendirir ve kaçınılmaz olarak resim ve yazı arasında bağlantı kurma eğilimi içinde olmasını sağlar, yani resim düşüncüyü imler. Dolayısıyla, basit resimlerden oluşan sembolik ifadelerin zamanla dönüştüğü “yazı” dediğimiz yalınlaşmış biçimsel imgeler bütünlüğü, zihinsel olarak bir durumu, bir olayı tasavvur etmemize yardımcı olur ve görsel dilden daha dolaylı bir kanalla (yazı ve konuşma dili toplumsal, dolayısıyla kültürel bir olgudur) iletişim kurmamızı sağlar.

Her kültür biçimi, hem kendine hem de diğerlerine karşı kendini temsil etmek için bir takım araçlar kullanmak durumundadır. Kültürlerin, kendilerini fiziksel olarak algılanmak için ortaya koymakta kullandıkları bu araçlar, görsel ve işitsel işaretlerdir. Bunlar sayesinde kültürlerin birçoğu inanç ve değerlerini ortaya koyarlar (Barnard, 2002, sf. 138).

Bununla birlikte “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler” (Berger, 2002, sf. 8) der Berger ve sembollerini oluşturan kültürlerin çevremizde algıladığımız her şeye vereceğimiz tepki biçimlerini önemli ölçüde yönlendirdiğini ifade eder. İnsan beynine bilgilerin büyük çoğunluğu görsel olarak iletilir, dolayısıyla iletişimi sağlayan işaretlerin görsel imgeler biçiminde ortaya çıkması ve gelişmesi son derece olağandır. Karikatür de göstergelerden oluşan bir iletişim sanatıdır. “Karikatürcü (gönderici) görsel imgelerle kodlama yapar ve mesajını farklı iletişim araçları ile topluma (alıcıya) ulaştırır”(Alsaç, www.nd.karikaturvakfi.org.tr, 2006). Günümüz resmi salt bir

mesaj kaygısı taşımadan, konuyu (resmi oluşturan öğeleri) bir araç olarak kullanıp, onu estetik bir bütünlük içinde izleyiciye sunabilir ancak, yazı dilinden daha evrensel olan imge, bu durumdan ötürü daha çok genel çağrışımlar yapabilir, dolayısıyla sembolleri kullanarak ve ifadeyi öne çıkarmayı düşünerek özel bir çağrışımı vurgulamayı düşünen sanatçı, genel bir çağrışım yapan o imgeyi /imgeleri kendi özel vurgularıyla (mekân, renkler ve giysiler, abartı, semboller ve hatta yazı) birlikte sunma ihtiyacı hissederler (Örn. Goya, “San İsidro Haccı, 3 Mayıs Katliamı, René Magritte, “Düşlerin Anahtarı”, Sembolistler, Dışavurumcular vs.). Daha çok (El yazması kitaplarda bile görülen) kitaplarda yazılan olayları, düşüncelerin okuyucunun zihninde daha kolay ve çabuk anlaşılması için kullanılan canlandırma resimlerde (İllüstrasyon) de, günümüzde etrafımızı saran, yığınla mesaj ileten özellikle yazıdan daha kolay ve çabuk algılanan görsel imgelerin yer aldığı afişlerde, billboardlarda hatta televizyon reklâmlarında da benzer bir tutum gözlenir. Baskı tekniklerinin gelişmeye başladığı 18. yy Avrupa’sında, sanatçının bu yolla tüketiciye (okuyucuya, izleyiciye) daha kolay ulaşabileceğini keşfetmesine paralel, baskı resimler kitle iletişim araçlarındaki yerini aldı ve resim sanatının olanaklarını kullanarak bunları iletişimin güçlü birer aracı olarak değerlendirdi (Hogarth, Daumier, Grandville vs.). Vurguyu arttırmak için kullanılan renkler, kompozisyonlar, biçim abartıları, yalınlaştırmalar, ifade vs. ta Bosch’tan Michaelangelo’ya, El Greco’dan Rubens’e, Goya’dan Picasso’ya dek uzanan bir geleneğin gittikçe gelişen, birbirini besleyen nitelikleridir. Karikatür sanatı için bu sanatsal birikim, onun da kendini konumlandırmasına neden olan son derece önemli bir kaynaktır.

Sembolizm’i “Yirminci yüzyıl karikatürünün temel özelliklerinden biri” olarak değerlendiren eleştirmen Tode Blazevski’ sembolizm’i şöyle tanımlar:

İzleyicinin ruh halini etkilemeye çalışan ve belirli bir sanat eseri hakkında bir sonuca varmaya yönelten bir sanat akımıdır. Bu amaçla farklı sözcükler, sembeler ve işaretler kullanılır. Sembolizm, realizm ve naturalizmi yadsımak, önemsiz ve bayağı olandan kaçınmak, göğün sonsuzluğuna ve bilinmez ruhsal açılımlara karşı “kendine dönük” veya “kutsal” bir söylemdir.

Karikatürde sembolizm ise, belirli bir ruh hali yaratırken izleyicinin hayal gücünü etkilemeyi, belirli bir sonucu önermeyi ve izleyiciyi güldürmeyi amaçlayan bir sanat akımıdır. Bu amaç, resim veya illüstrasyon yoluyla grafik ifade ve izleyicinin tanınmasına, algılamasına ve bir sonuç çıkarmasına yardımcı olacak açık bir referans bağlamında yerleştirilmiş farklı ve tanınmış sembeler ve işaretler kullanılarak gerçekleştirilir (Blazevski, www.nd-karikaturvakfi.org.tr, 2006).



Resim 75- Alireza Tarkibi, 2005

Coleridge ise, etkililiğini özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hissettiren “Sembolizm” akımıyla ilgili, Essays on Fine Arts (Güzel Sanatlar Üzerine Denemeler) adlı kitabında şu sözlere yer verir; “Sanatçı, nesnenin içinde olanı, eylemini

biçim ve şekil aracılığıyla gerçekleştiren ve bize sembollerle (simgelerle) seslenen şeyi yansılamak, yani doğanın ruhunu yansılamak zorundadır” (Pillement, akt. Jean Cassou, 1999, sf. 31). Dolayısıyla etkisi ve vurgusu, diğer ifade biçimlerine oranla daha güçlü olan görsel dilin, kendi dilbilgisini oluşturan potansiyel imgeleri kullanma avantajı vardır. İranlı sanatçı Alireza Takribi’nin yukarıdaki karikatüründe (Resim 75) günümüzde birçok karikatürist tarafından sıklıkla ortaya konan sembolik ifade yöntemini kullandığını görmekteyiz (www.tabrizcartoons.com, 2006). Sanatçı, neredeyse herkes tarafından bilinen Munch’un “çılgılık” figürünü mizahi bir anlatım içerisinde değerlendirir.



Resim 76- William Blake, *Nabucodonosor*, 1795

17. yüzyılın sonundan itibaren Goya, Blake ve Füslli, madde karşısında tinsele öncelik veren Sembolizm’in üzerinde geliştiği temelleri attılar. İngiliz sanatçı William Blake (1757–1827), bugün bile delilik olarak yorumlanabilecek olan sıra dışı sanrılarının yansımalarını ortaya koyduğu yapıtlarında (şiiirleri ve resimleri ile) aynı anda hem son derece kişisel hem de evrensel olmayı başarmış bir sanatçı olarak dikkat çekmiştir (Resim 76). Ayrıca, yarattığı kişisel mitoloji ile de tüm zamanların en heyecan verici hayalperestlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Çağdaşı Goya’nın yarattığı canavarlar,

şeytanlar ve devler gibi Blake'nin özgün mitolojisindeki simgeler, akılla kavranan maddi gerçekliğin ötesinde içsel dünyanın karanlık, gizemli ve sonsuz karmaşıklığının yansılardır (Pillement, 1999, sf. 32 – 33).

Aklın çözümleyemediği bu karmaşıklık, yarattığı endişe, korku ve bilinmezlik duygusunu da hep canlı tutmaktadır. Sanatsal yaratım özgürlüğünün geniş zemin bulmaya başladığı bu dönemde bilinçaltında bastırılmış duyguların açığa çıkması, karikatürün de temelinde yatan dış dünya ile iç dünya arasındaki çelişkiyi, mantık dışılığı ya da çarpık gerçekleri yansıtmaya arzusuyla da özdeşleştirilebilir. Karikatür, erken modern çağda popüler olmaya ve çoğaltım yöntemlerindeki gelişmelerle birlikte daha çok izleyici kitlesi bulmaya başladı. Bir görsel iletişim aracı olarak karikatür, kısa sürede tüketilmeye elverişli oluşuyla yalın ve etkili görsel semboller kullanma ihtiyacı duyuyordu artık. Gopnik bu evreyi şöyle dile getirir;

Karikatür, bir tür argo, alçak, kendi “öz” ünde meydana gelmekten uzak, orijinal ve bir tür öncü sanattır. O öz, yalnızca kendi stiliyle ilgili oldukça bilinçli bir büyümeyi izleyen ve mekanik röprodüksiyon stillerinin çoğaltımı evrimi değildi. Onun popüler bir stil olarak ortaya çıkışı, aniden sosyal sorumluluk almaya başlamasıyla değil, kurnazca ve yüksek sanatın tutucu bir parodisi üzerinde belirir. Onun tarihi, sosyal alışkanlıklardaki değişimlerin harareti bir çizelgesini gösterir. İrasyonel görünüşün rasyonalizasyonu olup süregelen bir temanın tarihidir bu. Leonardo'dan Gillray'a karikatürün öyküsü, Narsis mit'in bir varyasyonuna benziyor; bir sanatçı onun kendi ustalığının tamamen bağımsızlığı gibi görünen bir form akışına dikkatle bakar ve orada benzer bir bakışın kendisine geri döndüğünü keşfederek haykırır. Her geçen nesil ile onun soyundan gelenler bu akım içinde daha çok yüz görmeye başlarlar ve sanatçı haykırırları, daha çok insan tarafından duyulur: Leonardo, groteskte kendi korkularının biçimini, Bernini sosyal bir dönüşümü ve Gillray, sosyal yaşantının kendi biçimini görür (Gopnik, 1991 sf.113).

Gombrich'e göre; “Sanatçı bakışlarını ister dışarıya, ister iç dünyaya çevirsin, anlatımın tek bir yolu vardır: Sanatçı önce bir imge yaratmak zorundadır; bu imgeyi bir karşılığa dönüştürebilmesi ise ancak daha önce gelişmiş bir biçim dilinden kafasındaki

tasarıma en yakın düşen öğeleri seçmesiyle olasıdır” (Gombrich, 1992, sf. 344). Bilinçaltındaki imgelerin çarpıtılarak ya da olası görünmeyen birlikteliklerle, (aslında tekil olarak akılla kavrayabildiğimiz metaforların bir araya getirilişlerinde yaratılan şaşırtıcılık, ya da mantıkdışılık) açığa çıkan kompozisyonların altyapısını oluşturan psişik etkenlerin kökeni konusunda Freudyen bir yaklaşımı ortaya koyan Rus karikatürist Vladimir Kazanevsky; “Modern karikatür sanatının kaynağı ve başlangıcı insanoğlunun cinsel özgürlüğü dönemine dayanır. (...) Karikatür sanatı ve cinsellik mutlak özgürlüğe can atar” (Kazanevsky, www.nd-karikaturvakfi.org, 2006) der. Fransız yazar Jean Paul Richter ise ‘özgürlük, esprileri, espriler de özgürlüğü üretir’ diyor (Richter, 2003, sf. 43). Aynı zamanda Kazanevsky için hem seks, hem de karikatür sanatı saldırganlıktır.

Sigmund Freud’a göre “nükteli ortaya çıkan motifler bastırılmış saldırganlık ve cinsellikle ilgilidir” (Freud, 2003). Karikatüristlerin büyük bir çoğunluğu erkektir (Sanat tarihine bakıldığında ressamların da büyük bir çoğunluğunun erkek olduğu görülür).



Resim 77- René Magritte, *Mutlu Yapı*, detay, 1953

Bu düşünceye paralel, Rene Magritte'in bir kuşun tüyünü destek olarak kullanan Pisa Kulesini tasvir ettiği (Resim 77) çalışması için Leonid Karassev'in yorumu şöyledir;

Pratikte Pisa Kulesiyle ilgili tüm karikatürler kulenin eğilmesini önlemeye çalışma çabaları yansıtırlar. Böylelikle karikatüristler komik etki yaratmak için her yolu denerler. Pisa Kulesi tam işlevsel erkeklik organını sembolize eder. Aynı zamanda bu organ otoriteyi, gücü ve erkeğin enerjisini temsil eder. Ama Pisa Kulesi yıkılır. Verilmek istenen öncelikle, izleyicinin seksi güçsüzlükten korkar yaklaşımı, ikinci olarak, büyük erkeklik organının küçülmesi bilinç altında komik görünür (Karassev, www.nd-karikaturvakfi.org,2006).

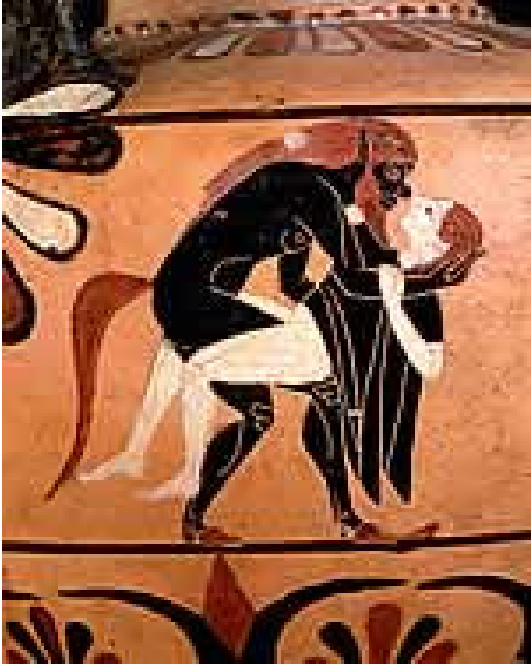
Bunun yanı sıra Karassev kahkahayı ikiye ayırır; “Bedenin kahkahası” ve “zihnin kahkahası” diye aktaran Kazanevsky'e göre;

Özellikle, karikatüristler bedenın kahkahasıyla, memnuniyetin kahkahasıyla ilintili olan cinselliği ele alırlar. Güzel sanatların ustaları olarak görseelliğe uygun cinsellik sembollerini ele alırlar.

(...) Cinselliğin ana sembolü erkeklik organıdır. Bu ilkel insanların eski figürlerinde sembolik bir imgedir. Böylece, figürlerdeki boyutu erkeklerin sosyal itibarını belirledi. Üretme Tanrısı Priapus'un imgesine Eski Yunanistan ve Roma'da evlerin duvarlarında, ağaçların gövdesinde, ev eşyalarında vb. rastlamak mümkündür. Priapus'un tipik imgesi büyük bir erkeklik organına benzeyen bir başlı yaşlı bir adam olmuştur. Bu organ doğum gücü, aktif başlangıç, işin aleti, müzik aracı, silah vb.ni sembolize etti. Modern karikatüristler doğrudan erkeklik organı simgelemezler.

(...) Cinselliğin sembolü karikatüristlerin çalışmalarında gözlenmiş olarak bulunmalıdır. Bu organ sert öznelerin uzatılmasıyla bağdaştırılır. Böylelikle Salvador Dali gergedanın boynuzunu erkeklik organının sembolik imgesi olarak çalışmalarında kullandı. Karikatüristler Federiko Alberto Moravia'nın şakacı romanının kahramanını “ben ve o” kendi organıyla arasındaki konuşmaya benzetir.

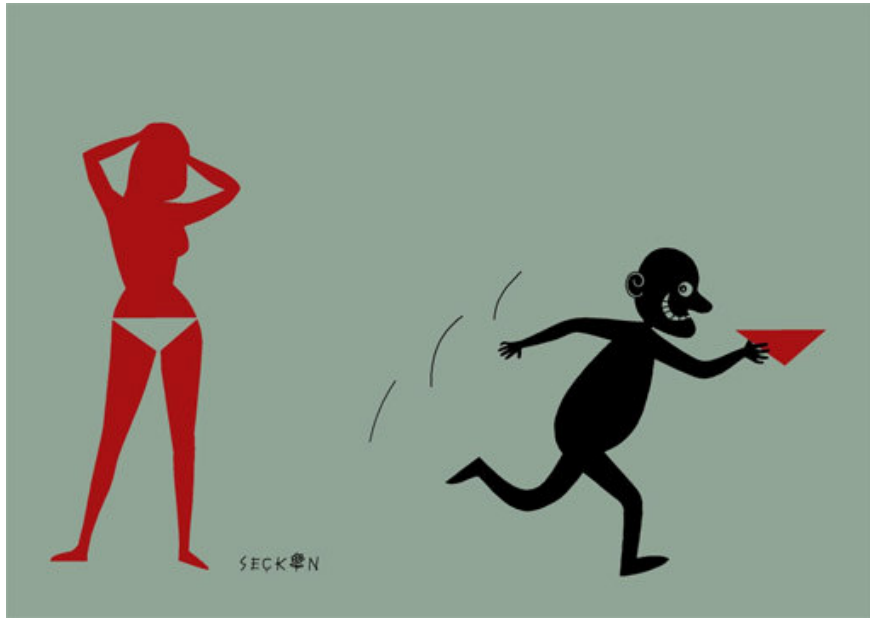
20'nci yüzyılda üretilen karikatürlerin önceki yüzyılda yapılan karikatürlerden ayırt edici bir özelliği uzatılmış büyük burunlu karikatür kahramanı imgesidir (Kazanevsky, www.nd-karikaturvakfi.org, 2006).



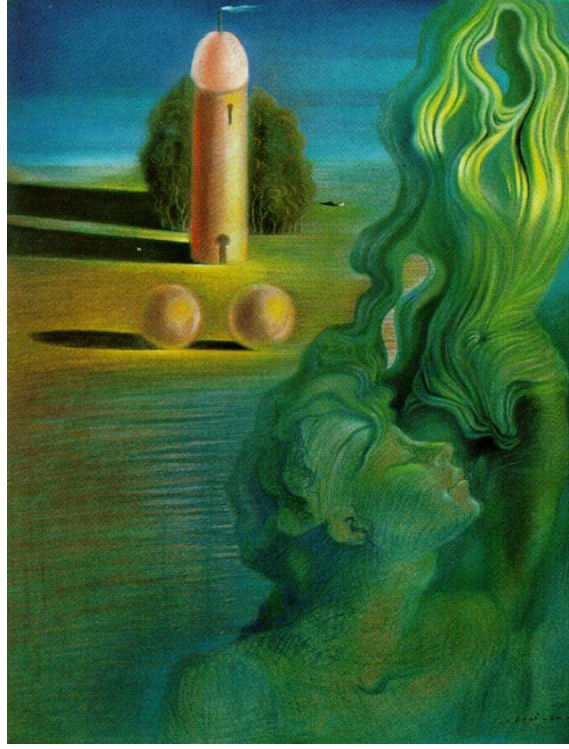
Resim 78- Eski bir Mısır resmi (vazo üzerine)



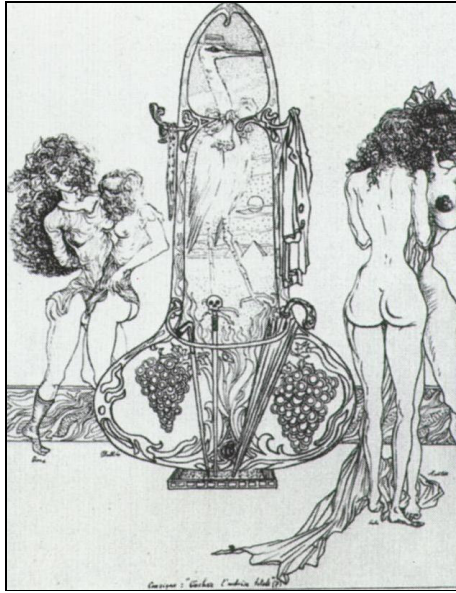
Resim 79- Bereket tanrısı priapus



Resim 80-Hasan Seçkin, tarihsiz



Resim 81- Salvador Dali, *Kızıl Kule (Antromorfik Kule)*, 1930, kuruboya çizim



Resim 82- Salvador Dali, *Erotik çizimler*, 1931



Resim 83- Salvador Dali, *Erotik çizimler*, 1931

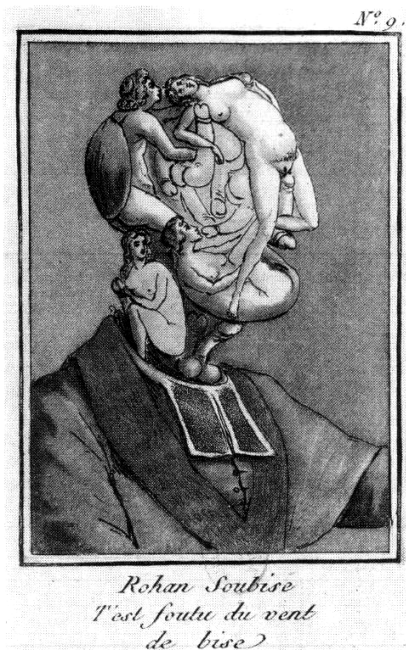


Resim 84- Riber Hansson'un karikatürü, tarihsiz (Jacques Chiriac)

Günümüzde karikatür sanatçılarının, kişilerin özelliklerine dikkati çekerek burunlarını abartmaları göze çarpan bir konudur (Resim 84).

Kompoze edilen vücut geleneğindeki özel bir motifiñ“vücut/yüz transformasyonu” tarihi üzerinde düşünölen İki dünya savaşı arasındaki avangart sanat, biçimlendirilmiş insan vücutları içinde ya da vajina ve fallus biçiminde yapılan yüzler ya da transformasyon benzerleri ile doludur. Bu erotik transformasyonun yayılışının popüler tasvir içinde ilk görüldüğü yılların Fransız Devrimi sıralarına isabet etmesi ilginçtir. Devrim zamanından bir dizi çarpıcı tasvir içinde, anonim bir sanatçı, saplantılı, müstehcen, karmaşık şekilde işlenmiş kilise ve aristokratik çevrenin hicivsel betimlemesiyle katılmıştır (Resim 85, 86, 87). Kısa bir süre sonra vücut/yüz'e benzer transformasyonlar, tıpkı çıplak cesetlerle kompoze edilen yüzüyle Napolyon'un acımasız protest karikatürünü tasarlayan, bir alman sanatçı olarak tanınan Johann Michael Voltz'un yaptığı gibi, protest sanatı oluşturdu (Varnadoe, 1991, sf. 137) (Resim 88).

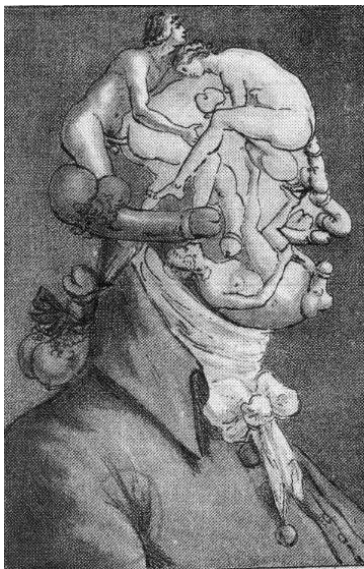
Bu tür metamorfozlar, o zamana değin 19. yy Fransız posta kartlarında sıklıkla göze çarpar.



Resim 85-*Les Fouteries chantantes, ou les récréations priapiques des aristocrates en vie par la muse libertine'den* (A Couillardinos, 1791)



Resim 86- "Ah! Ah! Voila mon portrait," *Les Fouteries chantantes'den*



Resim 87- "Cazalés" *Les Fouteries chantantes'den*



Resim 88- Johann Michael Voltz, *Conqueror'un gerçek Portresi*, 1814

Bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu imgeleri kullanır sanatçı. Ancak insani bir içgüdü olarak mizah, insanın bilinçaltı ile bilinci arasında bir yerde durur. Dolayısıyla insana özgü tüm yaratıların biçimlenmesinde bilinçaltının rolü yadsınamaz. Sembolleştirilen her biçim, kendi tını'sını da birlikte taşımıştır.

“Simgeler insanın her çağda, her koşul içinde yarattığı iletişim biçimlerinin ilk anahtarları” der Sait Maden. Ona göre;

Toplumlar, geniş boyutlu düşünce ve inanç akımlarını benimsemek, sevmek, savunmak için birer simge uydurur, bu simge aracılığıyla yaklaşırlar konuya. Hint bilgeliğinin mandalası, Hıristiyanların haçı, İslam'ın hilali, Rusların orak-çekici gibi. Simgeler, duvarlar. Toplulukları, inançları, istekleri ayıran duvarlar. Her ülkenin, her ulusun bayrağı da bir simge.

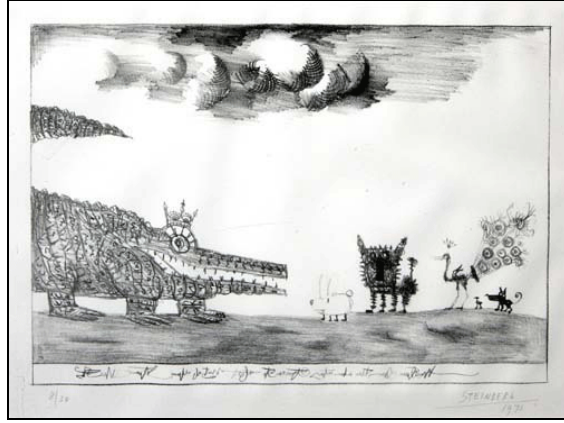
(...) İnsan yazıyı bulmadan önce simgeyi buldu. Suyu, ağacı, yıldızı, bulutu nasıl bir simgeyle anlatabileceğini düşündü. Tasarladı bunun biçimini, çağlar boyunca uyguladı, sonra da yazıya dönüştürdü (Maden, 1990, sf. 1-2).

“Sembolik İmgelem” adlı kitabında Gilbert Durand; “Bir etiketin üzerine bir kafatası ve iki kemik çizmek potasyum siyanürün hayatı yok ettiğinin karmaşık sürecini açıklamaktan daha hızlıdır. (...) Ne zaman gösterilen *hiçbir şekilde tasvir edilemez* olduğunda ve işaret algılanır bir nesneye değil de bir *anlama* gönderme yaptığında nihayet tam anlamıyla sembolik imgeleme varmaktayız” diyor (Durand, 1998, sf. 8–9). Yani “Simgeler anlam ifade etmekten ziyade anlam yaratma kapasitesi sağlar bize” (Cohen, 1999, sf. 12).

Bu noktada Saul Steinberg ve Paul Klee'nin yaratılarına değinmekte yarar vardır;

Amerika'da uzunca bir süre etkinliklerini sürdürmüş olan Romanyalı grafiker, ressam ve karikatürist Saul Steinberg (1914–1999), “Karikatürde Sembolizm” anlayışının özgün örneklerini sunmuştur. Baştan sona, bir sonrakine geçerken anlamı değişebilen

çizgisi, kendi dönüşümlü doğasını ortaya koyar. Kendi çizgi biçimini şöyle ifade eder sanatçı; “Ben mürekkeple çizgiler çiziyorum. Bu çizgilerin bir anlamı olması için okuyucunun ortaklığını istiyorum. Bu ortaklıkta okuyucu ile kültür, tarih ve şiir birliğimiz var. Okuyucu gözleriyle çizgilerimi izleyerek sanatçı olur. Bakıyorum, demek ki *Steinberg* vardır” (Topuz, 1997, sf.190).



Resim 89- Saul Steinberg, *isimsiz*, litografi, 1971



Resim 90-Saul Steinberg, *İsimsiz*, kağ. üz. mürekkep, 1948

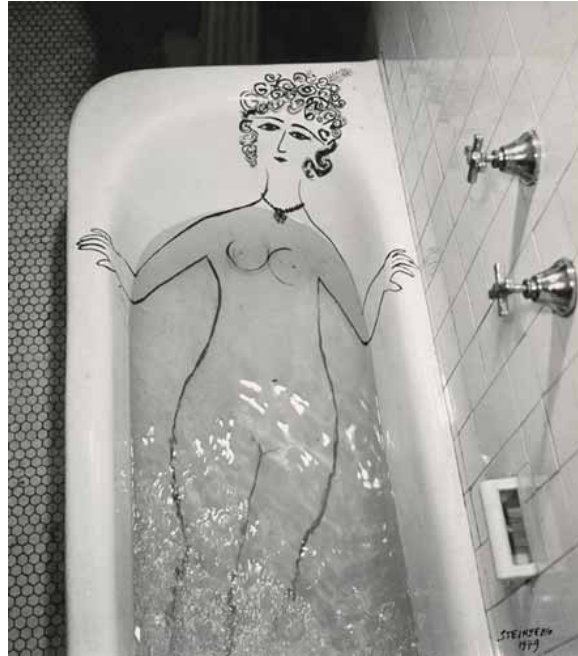
Daha önce mimarlık eğitimi de görmüş olan Steinberg'e mimari çizimlerin kesinliği, üç boyutlu karmaşık bir formu, iki boyutlu çizgiye sıkıştırmanın potansiyelini düşündürdü. 1930 sıralarında Steinberg, bu düşüncesini karikatüre eklemeyi, yükseköğrenim gördüğü İtalya'da çalışmalarını çeşitli dergilerde yayınladı ve 1940 sıralarında anti-semitizm baskılarından dolayı Amerika'ya yerleşti. Aynı yıl, katı karikatür formatını bıraktı. 1948 tarihli isimsiz bir çalışmasında, bir sanatçı (Steinberg'in kendisi) çizdiği geniş bir spiralle aynı zamanda kendi profilini oluşturmaktadır (Resim 90). "Steinberg, gördüğünü yeniden sunmaz; onun yerine insanları, yerleri ve hatta rakamları ya da kelimeleri diğer sanatlardan ödünç aldığı stiller içinde yansıtır, yüksek ve alçak, geçmiş ve şimdiki zaman. Onun resimsel tasvirlerinde, görüntüler hileli bir biçimde sosyal ve politik içerikli göndermeleri, insan zaafı, coğrafya mimari ve elbette sanatın kendisini oluşturur" (www. saulsteinbergfoundation. org/life _ work.html, 2006).



Resim 91- Saul Steinberg, *Georgetown Cuisine*, kağıt üz. renkli kalem ve mürekkep, 1967



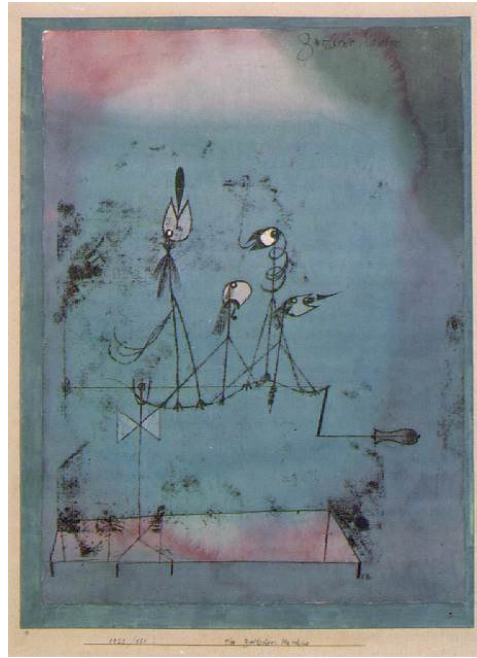
Resim 92- Saul Steinberg, *Las Vegas*, kâğıt üz. renkli kalem ve mürekkep, 1985



Resim 93- Saul Steinberg, *Küvetteki kız*, jelatin gümüş baskı, 1949



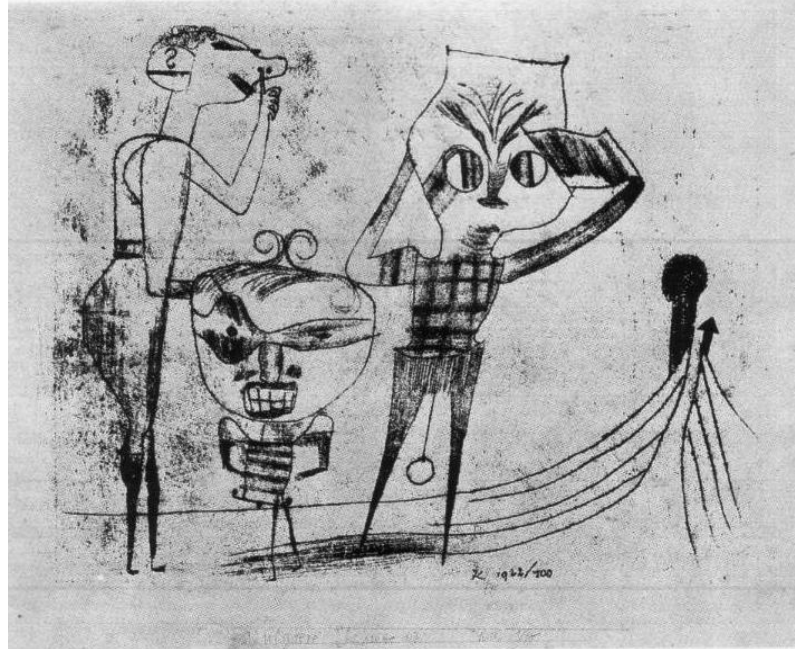
Resim 94-Paul Klee'den bir posta kartı, 1923



Resim 95-Paul Klee, *Civildayan makine*, 1922

Diğer taraftan “Klee, bir yaratıcı olarak sanatçının imgeyi nasıl önce biçimsel nitelikteki uyum ve denge temellerinde oluşturduğunu, ardından düşleminin bu ürününe bir ad takarak ona hoş geldin dediğini anlatır; bu ad kimi zaman bir şaka niteliği

taşıyabilir, kimi zaman ciddidir, bazen de her ikisi birden olabilir” (Gombrich, 1992, sf. 344).



Resim 96- Paul Klee, *Kaba Güldürü*, Litografi, 23.5x28.5 cm, 1922



Resim 97- Paul Klee, “Comic Opera” dan bir savaş sahnesi "The Seafarer", 1923

Paul Klee'nin "hırçınca" olduğunu söylediği "Vulgar Comedy" deki figürlerin (Kaba güldürü), sert biçimli, sembolik canlandırmayla sıkıştırılmış bir neşeliliği yansıtan yüzlerinde, kendi yaşantılarına davet etme arzusu var gibidir. Paul Klee'nin yaratıları, mizah deneyiminin sanatçının gerçeği arayışıyla kaynaşmasının en karakteristik örneklerini sunar bize (Gopnik, 1991, sf. 101) (Resim 96).

Biçimsel ve kurgusal olarak benzer yaklaşım sergileyen her iki sanatçının resimlerdeki çocuksu saflıkla yoğrulmuş ve yalınlaştırılmış öğeler, saldırgan olmayan özgün bir mizahi duyguyu taşıyan simgelerdir.



Resim 98- Edvard Munch, *Çılgılık*, Litografi, 35.5x25.4 cm, 1895

Sanatçının Sembolizmi bir üslup olarak kullanması, izleyicinin düşünme ve mantık yürütmede özgür iradesini kısıtlayıcı bir etki yapar. Başka bir deyişle, sanatçı sembolizmi kullanarak izleyicinin düşünce ve değerlendirmesinin yönünde belli ölçüde değişiklik yaratabilir. Bu, temelde hemen hemen tüm görsel ifade yöntemlerinde rastlanan bir anlayıştır.

Gauguin simge (sembol) ve bireşimi (sentez), “dar kafalı” bulduğu empresyonistlere ve yapıtlarında “düşünceye yer vermeyenler”e karşı geliştirmişti (Cassou,1999, sf. 14).

Munch, bunalım görüntüleri ve deliliğe karşı savaşım olan yaşamıyla, Sembolizmin gösterilebilir olanın ötesindeki göstermek kaygısının en ilginç temsilcilerinden biridir (Cassou,1999, sf. 25) (Res. 98). Karikatür’ün insanın ya da toplumun olumsuz yönlerini, zayıflığını, kusurlarını, vs. eleştirerek, izleyicide etkili ve hızlı bir gülme duygusu yaratma amacı olduğunu daha önce de belirtilmişti. Dolayısıyla bu özellikler, karikatürün izleyiciye sunulurken sembolizmin kullanılmasının yolunu açar.



Resim 99- Yüksel Arslan- *Les classes Arture VI (156)*, 1971, 77 x 59 cm, livre LE CAPITAL

İşçi sınıfının ve insanlığın kurtuluşu için en temel çözümlemeyi anlatan Kapital’i sanatın bu dalı ile ve doğal ürünlerden elde ettiği malzemelerle çizen çağdaş Türk resim sanatçılarından Yüksel Arslan, işçilerin çalışma koşullarını, artı değeri, krizi,

işçilerin kapitalist sınıf ile girdiği çatışmayı, yürüyüşlerini, grevlerini, sendikalarda örgütlenmesini ve birçok konuyu yalın, anlamlı ve anlaşılır bir şekilde resmetmiştir (Edgü, 1982) (Resim 99).

Yüksel Arslan, 1955'lerde halk sanatları verilerini ve Karagöz sanatının biçim ve içeriğini, Mehmet Siyahkalem'i incelemiş, çağdaş sanatın gerçeküstücü büyük ustalarından da bu yıllarda etkilenmiştir. Kâğıt ve boya olarak malzemelerini, doğal maddelerle kendisi üretmiş, oluşturduğu özgün renkleri anlatımına güç katmıştır. 1961'den itibaren yaşamını Paris'te sürdüren sanatçı, Avrupalı tanınmış gerçeküstücü ressamların, yazarların ve şairlerin dikkatini çekmiştir. Bilinçaltına itilmiş cinsel sorunları ele aldığı yapıtlarında, çizgisel anlatımla olaylara yaklaşarak özgün yorumlarını ortaya koyan Arslan, dönemsel olarak ürettiği "Le Capital" (1968–1980) gibi seri resimlerinde, toplumcu tavrını ortaya koyarken "Etkiler" (1980–1984), sanat ve sanatçıları, bilim adamı, şair, yazar, düşünür ve bestecilerin portrelerini, metinler, sembolik motif ve figürlerle birlikte ele aldığı bir dizi oluyordu. Yüksel Arslan, 1986–1990 yılları arasında gerçekleştirdiği "Oto Arture" ile "İnsanın Yaratılışı" dizisinde ise, imge ve düşünce gücünü, psikolojik incelemelere yer verdiği fantastik figür yorumlarıyla, ruh ve sinir hastalıklarının, temeldeki cinsel dürtülerle ilintisini kurmaya çalışmıştır. Bu dizi Paris'te 1990 ve 1995 yıllarında basılmıştır (www.kultur.gov.tr, 2006).

Ferit Edgü'ye göre Yüksel Arslan bir illüstratördür. Ancak "bir düşünceyi resimleyen değil, onu resmedendir. Illüstratör'lüğünü bu anlamda yorumlamak gerekir" (Edgü, 1982).

Çevremizi saran doğanın duyularımıza seslenen varlığının ruhumuzda ve zihnimizde bıraktığı izler, öznel varlığımız dışındaki varlıklarla iletişim kurma ihtiyacımızı karşılamaya çabalarken sembollere dönüşüverir. Algı kanalları olan duyulara seslenen ifade araçları içinde öne çıkan görsel iletişim araçları, bu sembolleri gözümüzün gördüğü ve gördüğümüzü anlamlandırmaya başladığımız andan beri kullanılmaktadır. Görsel bir sanat ürünü olarak kitle iletişim araçlarında yaygınlıkla kullanılan karikatürün, mesajını, çizerin fikrini hızla aktarmak için bilindik sembollere başvurması da bu durumla ilişkilidir.

I. 2. 2. MİZAH VE İRONİ

Şüphesiz, sanatın insanların yaşadığı toplumda var olan gelenekler, siyaset, kültürel ve dolayısıyla insani ilişki, iletişim biçimlerinin ve sonuçlarının eleştirisini yapma eğiliminde olması kaçınılmaz. Özellikle yapı itibarıyla evrensel olan ve mesajı daha kolay ve anlaşılır şekilde sunan görsel sanatların bu önemli avantajını uzun bir geçmişten bu yana sürdürdüğünü görebiliyoruz. İnsanların bilgiyi hızla tükettiği ve bunun paralelinde iletişim hızının oldukça yüksek olduğu günümüzde ve onun ön evresi son yüzyılda karikatür sanatçıları, toplumun hararetle ve hareketli dinamiklerinden siyaseti, her gün bildikleri eleştiri oklarını saplamaktan keyif aldıkları bir hedef tahtası olarak gördüler. Picasso'nun yaşamı boyunca "politik" içerikli tek yapıtı olduğunu söylediği "Guernica" (Resim 100) da geçen yüzyıla damgasını vurmuş, resim sanatının da bu anlamda ne kadar güçlü ve etkili olduğunu kanıtlamıştır (Spence, 2001, sf. 22).

Resimde, karikatürde de sıklıkla kullanılan semboller, sanatçının kendi biçemi ve estetik duyarlılığıyla yoğrulmuş, bunun yanı sıra ifadeler, kullanılan renk ve lekeler resmin anlamsal boyutunu daha da güçlendirilmiştir. Her ne kadar karikatürde de görülen deformasyonlar, abartılar varsa da resimde gördüklerimiz bize gülünç gelmezler. Tam tersine resim derin bir saygı duygusu taşımamıza neden olur. Benzer yaklaşım Daumier'in "Transnonain Sokağı sakinlerinin katledilişi" (Resim 101) adlı taşbaskı resminde de görülür (www.abcgallery.com/D/daumier/daumier.html, 2006).

Çağında daha çok taşbaskı karikatürleriyle öne çıkan Daumier'in bu eleştirel çalışmasında çok fazla abartı kullanmadan sağlam bir gözlemin ürünü ve klasik resim anlayışına yaklaşan duyarlılıkla ifadeyi öne çıkardığını görmekteyiz. Her iki resim de işlevsel niteliğini öne çıkarsa da resim olma kaygılarını canlı tutabilmişlerdir. Günümüze ait, savaş karşıtı bir karikatürde (Resim 102) ise yoğunlukla alaycı bir mizah duygusu öne

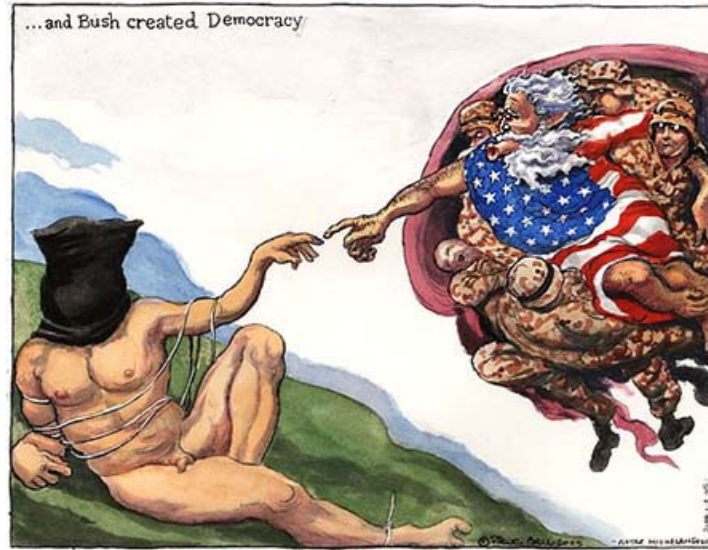
çıkarılmıştır (www.guardian.co.uk/cartoons/stevebell, 2006). Az önceki resimlerden sonra saygınlık duygusunun yerini tebessüm alır, burada kısa süreli ancak etkili bir mesaj verilir. Bunu neredeyse herkesin bildiği Michaelangelo'nun "Yaratılış" kompozisyonunun en bilindik imgesini kullanarak verir çizer. Diğerleri gibi resimsel kaygılar ön planda değildir. Muhtemelen kısa bir süre sonra çizerin adı bile hatırlanmayacaktır. Diğer çalışmalar, bir anlam taşıyalar da resim olarak kendilerini ölümsüz kılan niteliklere sahiptirler. Burada karikatür sanatının daha bayağı bir sanat olduğunu öne sürmekten ziyade, onun güçlü bir iletişim aracı olarak, günümüz koşullarına ayak uydurmak zorunda kalan yönünü vurgulamak isterim. Nitekim günümüz resim sanatında ya da güncel sanat etkinliklerinde de "başyapıt" olma niteliği taşıyan bir eserin ortaya konması oldukça güçtür. Bu başlı başına farklı bir tartışma konusudur.



Resim 100-Pablo Picasso, *Guernica*, tuv. üz. y. boya, 350x 800 cm, 1937



Resim 101- Honore Daumier, *Transnonain Sakinleri*, Litografi, 28x 44 cm, 1834



Resim102- Steve Bell, *...Ve Bush demokrasiyi yarattı*, 2005

"Gülme", "güldürü" ve karikatüre ilişkin konularda çok düşünmüş, çok tartışmış, 20 yy.ın ünlü düşünürlerinden Fransız şair ve yazar Charles Baudelarie, "Gülmenin Özü ve Plastik Sanatlardaki Gülünç Üstüne" adlı yazısında: "Gülme, şeytansı, hınzırca bir şeydir; yani alabildiğine insansaldır. İnsandaki kendini yüksek görme düşüncesinin bir sonucu olarak vardır" der. Ona göre din ile mizah birbiriyle bağdaşmazlar, bir arada bulunmazlar. Çünkü gülmek, şeytansı, cehennemlik bir özden gelir. Kendisinin de

kusursuz olmadığını bilen bir insan bir başkasına nasıl gülebilir? (www.pusula.com/virgul/sayfalar/8/285.htm, 2006).

Baudelarie için karikatür, zengin içerikli bir kültür ürünü, yalnızca konu seçiminde değil, kendine özgü stiliyle de üstün değerli bir kent sanatıdır. (...) Ayrıca karikatür, Baudelarie için son derece insani bir şeytanilik taşıyordu. (...) Baudelarie, Daumier'in ne kadar şaşırtıcı olduğunu, iğneleyici yönüyle değil, açık olmasıyla gördü. Daumier'e baktığımızda, sanatının fizyonomik kimliklendirmenin ansiklopedik programlarına bağlanmasına karşın, bize vurgulanan gerçekten nesnelerin çift kontürleri ile bizi büyüleyen çekicilikleriyle onun figürlerinin ifadelerindeki gizemin yapısı ve komedi ile trajedi, endişe ile kibir arasındaki ince çizgiyi yakalamasıdır. Daumier'deki drama, sosyal rollerin tanımlanması arasındaki gerilimde, figürlerinde işaret ettiği mimik benzeri jestler ve duruşlarını konuya uydurmasında ve ifadelerinin büyük belirsizliğinde yatar (Gopnik, 1991, sf. 118) (Resim 106).



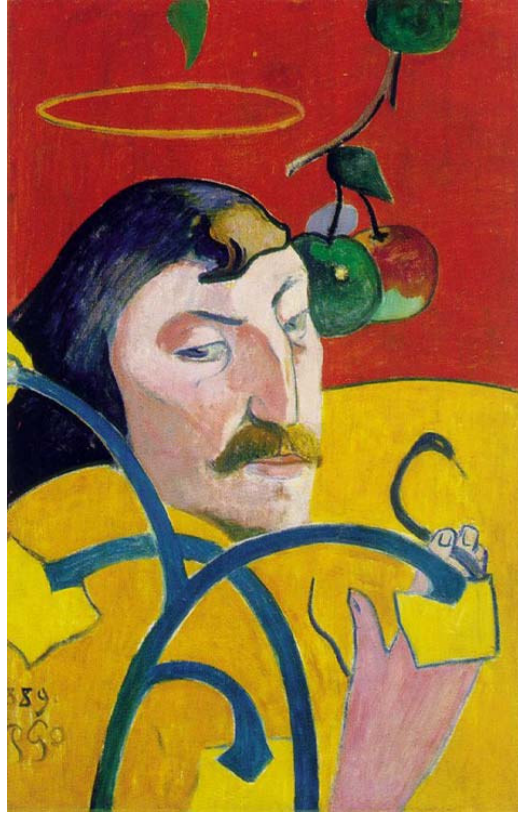
Resim 103- Honore Daumier, *İçkili şarkı*, 1860–65, Kağ. Üz. Füzen, suluboya ve mürekkep, 26x34 cm.

Aykırlık (acayıplik, uygunsuzluk) fikrinin mizahın temelini oluşturduğu görüşünü 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında eleştirmen William Hazlitt, filozof Schopenhauer ve Kant geliştirir. Hazlitt, 1819'da "Gülünebilir olanın özü aykırı

olandır: Bir fikri diğlerinden koparmak ya da bir duygunun diğesine karşı uyarılması, harekete geçirilmesidir” (Hazlitt, 2003, sf. 9) diye yazar.

Afşar Timuçin; “Gölmek onaylamak değıl, eleştirmektir. (...) Bizi güldüren çelişkilerdir. (...) Gülnüç olan yenik düşmüş olandır. Tutarlıya, hiçbir açık vermeyene, dağı gibi direnene, tam anlamında eksiksiz gülemezsiz. Gölmek istiyorsanız birilerinin bir açığını yakalamanız gerekir” (Timuçin, nd. karikaturvakfi. org, 2006).

Mizah, sanatçı yapıtlarında bir dışavurum biçimi olarak ortaya çıkar. Karikatür sanatının başlıca özelliklerinden biri olmasına karşın resim sanatında olmazsa olmaz bir özellik değıldir. İzleyiciyi “güldürerek düşündürmek” amacını barındıran mizah, karikatürde belirgin ve kolay anlaşılır bir dille ortaya konmasına karşın, resimde daha dolaylı ve ironik göndermelerle yüklü sembollerle verilir. “Dehanın karşı konulmaz çıkışını bastıran her şey dehayı tahrik eder ve onu her yeri fethetme, her şeye hâkim olma, başyapıtlar yaratma ateşiyile doldurur. Nitekim ulusların övüncü olan kişiler böyle insanlardır. Dışsal koşullar, sefalet ya da zulüm onların çıkışına mani olamaz. Onlar eninde sonunda mutlaka patlayacak olan bir volkanın ateşiyile doludur” (Eitner 1970, 101). Yüzyılın sonuna doğıru Paul Gauguin sanatçının bu yüceltilmiş imgesinin kimi çelişkilerini yakalıyordu; bu bağlamda en çarpıcı resmi, ironik bir yaklaşımla ele aldığı hem aziz hem de şeytan olarak görüldüğü kendi portresiydi (Shiner, 2004, sf. 310) (Resim 107).



Resim 104- Gauguin, *Aziz ve şeytan olarak kendi portresi*, 1889, 92x73 cm.

Gauguin gibi bazı sanatçılar, karikatürün yerini psikolojik ilkel bir form olarak vurguladılar ve modern sanatçıların karikatürel formları, temel ve bozulmamış, bir tür yaşayan fosil olmalarından ötürü kullanmayı tercih ettiklerini düşündüler. Diğerleri karikatürün modern sanatta ince zevke bir model oluşturduğu, bizim kendi absürlüğümüzün, bilgimizin ölçüsü için kullanışlı olduğunu düşündüler. Ve bu karşıt değerlilik, verimlilik ile form yaratımını ortaya çıkardı. “Vision after the Sermon” benzeri resimlerde, Gauguin, Daumier’in sert, halk sanatının belirgin konturlarına Breton köylülerinin dünyasıyla “Le Charivari” dizisine katılabilir. Gauguin için karikatür, tüm sanat üretiminin damıtılmış özünü sunar: “Dürüstçe çizim”der, “doğadaki doğru bir şeyi tasdik etmek anlamına gelmez, onun yerine teklifin düşüncelerini tartışmayan resimsel tabirleri kullanır ” (Guérin, 1991, sf. 119–120).

Sigmund Freud, esprilerin kökenini sorguladığı “Espriler ve Bilinçdışı ile ilişkileri” adlı yapıtında mizahı, gülünce, esprilerden daha yakın olarak değerlendirir.

Düşmanımızı küçük, aşağı, değersiz ya da gülünç kılarak dolaylı bir yoldan onu alt meninin zevkine ulaştırır ve hiçbir çaba harcamamış olan üçüncü kişi bunu kahkahasıyla onaylar.

Şimdi düşmanca saldırganlıkta esprilerin oynadığı rolü anlamaya hazırız. Bir espri, düşmanımızda engeller nedeniyle açıkça ya da bilinçli olarak ortaya koymadığımız can sıkıcı bir şeyleri kullanmamıza olanak verir; o halde bir kez daha söyleyeyim, espri, *kısıtlamaları savuşturacak ve ulaşılmaz hale gelmiş olan haz için kaynaklar açacaktır*. Ayrıca sağladığı hazla, dinleyiciye, herhangi bir ince araştırma yapmaksızın, bizim yanımızda yer alması için rüşvet verecektir; tıpkı başka durumlarda sık olarak kendimizin, masum bir espriden, esprili bir biçimde anlatılan bir tümcenin özünü olduğundan değerli göstermek için rüşvet almamız gibi” (Freud, 2003, sf. 134).

Aynı kaynakta karikatürün de kökeninde benzer içgüdüsel altyapının var olduğunu öne sürer;

Dış koşullar nedeniyle hakaretlerin ya da saldırgan taşı gediğine koymaların önlenmesi öyle yaygın bir durumdur ki kasıtlı espriler otorite kurma iddiasında olan yüce konumdaki kişilere karşı saldırganlık ya da eleştiriyi olası kılmak için özellikle yeğlenirler. O zaman da, espri, otoriteye bir başkaldırıyı, onun baskısından kurtulmayı simgeler. Karikatürlerin çekiciliği de aynı etmeden gelir; Başarısız bile olsalar onlara güleriz. Bunun basitçe nedeni, otoriteye başkaldırıyı meziyet saymamızdır” (Freud, 2003, sf. 36).

Kuşkusuz Bosch’tan Bruegel’e, Arcimbaldo’dan Daumier’e, Dadacı F.Picabia’dan, G.Grozs’a ironi ve mizah içerikli yapıtlar üreten birçok sanatçı vardır. Toplumsal eleştirinin, yukarıda Freud’un da vurguladığı gibi bilinçaltımıza yerleşen karşı çıkma güdüsünün bir yansıması ve bireysel tavırdan öte, bizimle aynı duygu ve düşünceleri paylaşan diğer insanları etkilemek ve bir anlamda onların tercümanı olmak adına yapılan etkinlikler biçimindeki boyutu, sanatçının bu yola başvurmasını kolaylaştırır. Karikatürü “benzerlikleri abartmaya yarayan bir araç” olarak kabul eden, bu anlamda çağının en yetkin örneklerini sunan Hogarth, yaşadığı toplumdaki ekonomik temelli sınıfsal ilişkilerle bağıntılı ahlaki yozlaşmaları hicivle sorgular. Ahlaksal konulu dizi yapıtlarının ilki olan *Fahişenin İlerlemesi*, taşralı bir kızın kötü amaçlı, aşağılık

Londralıların eline düşüşünü göstermektedir. Hogarth bir ahlakçı gibi, toplumsal bazı değerleri kendine konu edinmişti. İçki alışkanlığı, şehvet düşkünlüğü, ikiyüzlülük, dolandırıcılık gibi kötü hareketleri konu almış baskı resimleri bütün Avrupa'ya yayılmıştı. O, bu gibi hareketlerin öbür dünyada değil, bizzat bu dünyada cezalandırılmasını istiyordu. Ünlü resimleri arasında “Bir Fahişenin Hayatı”, “Modaya Göre Evlenme” gibi resimleri ile aristokrasinin rezil hayatını gözler önüne seriyordu. Hiç kuşkusuz, o bu resimleriyle halk nezdinde aristokrat büyüklük ve asaleti yıkıyordu (Üstünipek, www.lebriz.com, 2006). İngiliz karikatürünün de babası sayılan Hogarth'ın bu tutumu, esasen bir karikatüristin de yapıtlarını toplumsal bir eleştiri biçiminde ortaya koyarken takındığı tutum gibidir.



Resim 105-William Hogarth, “Moda evlilik” adlı baskı serisinden; Evlilik kontratı, 35.5x44.5 cm, 1745

William Hogarth'ın 1745 tarihli “Moda Evlilik” adlı baskı serisinden; “Evlilik Kontratı” adlı yapıtı (Resim 105), orta sınıf bir burjuvanın kızını, sırf daha fazla itibar ve

imtiyaz sağlamak için kendisinden daha soylu bir adamın oğluyla evlendirme çabasını yansıtmaktadır. Bu tiyatro sahnesini andıran kompozisyon, dönemin ekonomik temelli çıkar ekseninde gelişen ve oldukça bayağı ahlaki yozlaşısını ironik bir dille vurgulamaktadır;

Hogarth, bu insanları, yanlış yola saparak evlilik kurumunu ahlaki olarak kirleten açgözlü ve sersem reziller olarak göstermek istemiş. Resim evlenecek olan çifti ve bu çiftin babalarını gösterir. Evlenecek olan çift, Hogarth'ın da göstermeye çalıştığı şekliyle, pek de ideal genç âşıklar değildirler. Vikont Squanderfield, müstakbel genç gelinin çekiciliğine karşı tamamen kayıtsız bir şekilde, aynada kendi çekiciliğini izlemeyi tercih eder. Müstakbel geliniyse, sıkılmış ve üzgün görünmektedir; ve bunun hayatının en mutlu günü olmadığını düşünmek pek de yanlış sayılmaz. Babalar da onlardan daha etkileyici ya da sempatik karakterler değildirler. Vikontun babası Lord Squander, sanki oğlunu pazarda satılan bir atmış gibi, aile ağacının bir resmini göstererek ortaya konan parayı yükseltmeye çalışır. Buradaki fikir, oğlunun iyi ve asil bir soydan geldiğini vurgulamaktır; ve baba, gerçekten iyi ve asil bir soydan gelen insanların büyük olasılıkla bu şekilde davranamayacağından tamamen habersiz görünmektedir. Kızın babası da kötü ya da en azından kaba davranmaktadır. Para önerecek kadar bayağıdır. Hogarth, bunları birbirleriyle aynı ideolojiye sahip gösterişsiz bir grup insan olarak betimlemiştir.

Burada, burjuvazi tarafından aristokrat ideolojiye meydan okunmaktadır. Bu baskı serisi, evliliğe bu bakış açısının doğal ya da uygun olmadığını, bunun belirli bir zaman ve mekanda bulunan belirli bir grubun icadı olduğunu ve bir başka sınıfın evlilik anlayışı temel alınarak, buna karşı çıkılabileceğini gösterir (Barnard, 2002, sf. 221–222).

Hiciv, ironi ve alay mizah'tan daha saldırgandır Iréne Fenoglio'ya göre. Günümüzde “toplumsal alanda ve genellikle modalar, yeni kültürel etkinlikler, modernite, vb. türde güncel yaşam içinde fazla ciddiye alınan olaylara karşı bir tepki olarak kullanılırlar. (...) Saldırganlığı kullanan alay, hiç kuşkusuz karikatürün ve çeşitli siyasi hiciv biçimlerinin temel kaynaklarından biridir” (Fenoglio, 2000, sf. 8–9).

Vischer'e göre ise; “Espri yapmak her çifti evlendiren kılık değiştirmiş bir papazdır. (...) En çok da beraberliklerini akrabalarının onaylamadığı çiftleri evlendirmeyi sever” (Vischer, 2003, sf. 43).



Resim 106- Francisco de Goya, *IV. Carlos ve ailesi*, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid, 1800-01



Resim 107, 108- Resim 106'dan ayrıntılar

Öte yandan, Goya, “bir köylü çocuğunun ulaşabileceği en yüksek mevki olan saray ressamlığına yükselişinde büyük desteğini aldığı IV. Carlos’u, göğsüne dizdiği madalyalarıyla ayanaklı, uyku ye şaraptan yüzü şişmiş bir hükümdar olarak resmetmekten de çekinmediği aile portresinde mizahi öğeleri belirgin olarak kullanır (Resim 106, 107,108).

“Goya, aldatılan bir kocayla doyumsuz karısının “aile mutluluğunu” değil, insan ilişkilerinin rezilliğini yansıtmıştı tuvale, müsamereye çıkar gibi soldan sağa dizilmiş modelleriyle alay ederek” (Gürsel, 2003, sf. 55).

1801’de Kral V. Carlos ve Ailesi adlı resmi tamamladıktan sonra, portreye duyulan hoşnutsuzluktan dolayı sarayla arasındaki ilişkilerde soğukluk başlamıştır. Sanat kariyerinin başlangıcından itibaren sürdürdüğü resmiyetten uzak yaklaşımı, bu kez karikatürize edilmiş portreler barındıran bir anlatıma yerini bırakmıştır. İspanyol barok dönem ressamı Velazquez’in Nedimeler’ine (Las Meninas’ta da Valesquez, kendini grubun arkasında çizmiştir) göndermeler içeren bu resim, çoktandır entelektüel ilgisini pueblo’ya (halk’a) yönelmiş olan Goya’nın saraydan ve aristokratik beğeniden kopuşunu simgelemektedir (Üstünipek, www.lebriz.com, 2006). Buradaki görünüm asil bir aileden ziyade, piyangodan kazandıkları servetle alışık olmadıkları bir yaşam tarzının içinde kendini bulan sonradan görme bir aile görüntüsüdür daha çok. Yüzlerinde anlamsız bir kibir ve gülünç bir kendine güven yükseliyor. Evet, Goya himayesinde bulunduğu saray halkını, var olan görünümüleriyle de değil, adeta onları çirkinleştirerek gülünç duruma düşürmüştür. Resim adeta bir karikatür- resim olmuştur.

Fisher (1889) esprilerle gülücün ilişkisini, ona göre ikisi arasında bir yer alan karikatür yardımıyla açıklar. Gülünç, bir yönüyle çirkinle ilişkilidir: “Eğer o (çirkin olan) gizili ise, eşyaya gülünç bakışın ışığıyla üstü açılmalı; eğer yalnızca biraz fark ediliyor ya da hiç fark edilmiyorsa öne çıkarılmalı ve apaçık hale getirilmelidir, öyledir ki günışığında açık seçik görünsün... Karikatür böyle oluşur” (Freud, 2003, sf. 41–42).



Resim 109- Louis-Léopold Boilly, *Görme desteği kullanan insanların karikatürü*,
kağıt üz. elle renklendirilmiş baskı, 1840



Resim 110- Leonardo da Vinci, *Beş grotesk baş*, kâğıt üz. kahverengi mürekkep, tarihsiz, 18x12 cm.

Mizah, ironiye göre daha sorumsuzdur. İroninin temelinde yergi daha ağır basmakta, ince alaycılığın altında da gerçekte eleştirel bir tepki yatmaktadır. Bu özelliğiyle ironi, daha ciddi sanat olan resme kolay adapte edilebilmektedir. “İroni metafizik çembere aittir; çünkü ironistin tek kaygısı, olduğundan farklı görünmektir” diyen Kierkegaard’a göre bu amaç doğrultusunda ciddi sözlerini şakalarla, şakalarını ciddi sözlerle saklarken, iyi olmasına rağmen kötü gibi de algılanabilir. Ancak unutulmamalıdır ki, ahlaki belirlemeler ironi için fazla somuttur.

Ama ironinin kuramsal ya da potansiyel bir yönü de vardır. Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünürsek; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki [Tilvaresle] her şeyi seçen keskin bir göz olduğunu öne sürebilirdik. Bu bağlamda ironinin satir, taşlama ve alay ile aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemini ortaya koyma bakımından farklıdır. Gördüğü boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığına benzer bir tavrı yoktur, komikteki gibi kendi içinde bir uzlaşma gücüne de sahip değildir. Tam aksine, boşluğu kendi boşluğu içinde güçlendirir ve deliliği daha deli kılar (Kierkegaard, 2004, sf. 236–37).



Resim 111- Otto Dix, *Skat oynayanlar*, 110x87 cm. y. boya ve kolaj, 1920

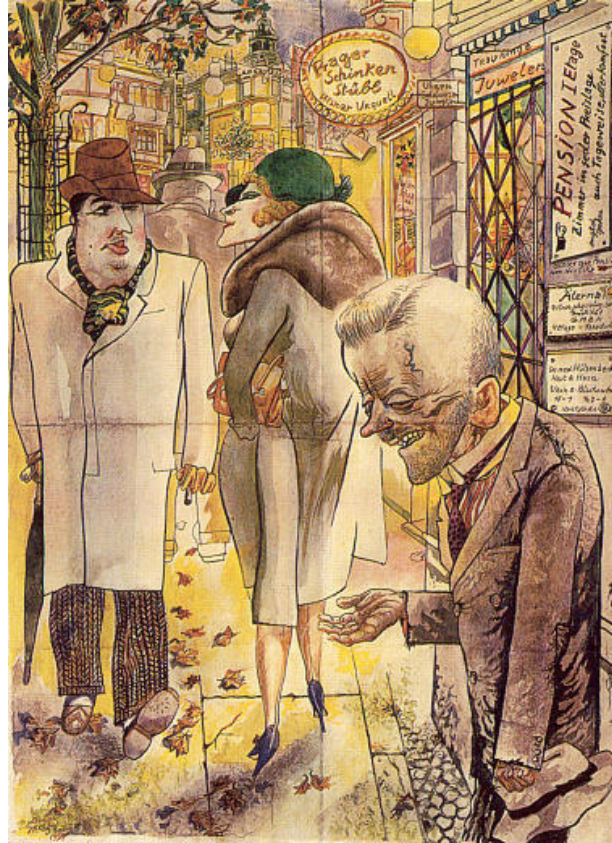
1. Dünya savaşına katılarak, savaşın yıkımını ve acımasızlığını birebir yaşayarak tanık olan Alman sanatçı Otto Dix, savaş sonrası toplumu gözlemlerken, özellikle burjuvazi kesiminin umarsızca kendi gösterişli yaşantılarını sürdürmelerini şaşkınlık ve öfke ile karşılamıştır. Dada hareketine katılıp George Grosz ile birlikte “Neue Objektivismus” (Yeni Gerçekçilik) akımını kuran sanatçı, Toplumun savaş sonrası yaşadığı (özellikle savaş alanlarında yaşamalarını ortaya koyup, ardından aldatılmışlık duygusu taşıyan ve bir kenara itilen insanların yaşadığı travmaları) çelişkilerini yapıtlarında eleştirel bir dille yansıtmıştır. Dix’in yapıtları savaşın dehşetine karşı bir protesto niteliği taşırlar (Keuerleber, 2005).

Savaş sonrası yapıtlarından “Skat oynayanlar” (Resim 111) adlı çalışmasında Dix, Alman halkının yüzleşmeye bile gerek görmediği savaş kalıntısı insanları betimlemiştir. Özneler, savaş sırasında uzuvlarını kaybetmişler ve ortak kaderleri olan terkedilmişlik ve yalnızlık duygusunu paylaşmaktadırlar. Bu yapıt, savaşın acımasızlığı ve bedeli ödenen sonucun anlamsızlığı üzerine ince bir taşlama niteliğindedir. Bu tepkisel eğilimler yalnızca resim sanatında değil, diğer tüm sanat dallarında da belirdi. Karikatürün doğasında zaten var olan ve sıklıkla toplumun yaşadığı travma dönemlerinde beliren mizahla eleştiri yöntemi bu eğilimlerin öne çıkan özellikleridir. George Grosz da yine savaş sonrası dönemde yoğun biçimde bu duyguları paylaşarak yapıtlarını eleştiri ve tepki aracı olarak ortaya koyan sanatçılardan biridir.

George Grosz (1893–1959) XX. Yüzyılın en büyük Alman karikatürcüsüdür. Dresden ve Berlin akademi lerinde eğitim gördükten sonra gülmece gazetelerinde desenlerini yayımladı. Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşın korkunç yüzünü simgeleyen karikatürler çizerek sanatını iktidardaki sınıfa karşı silah olarak kullandı. Savaşın sonuna doğru *Dada* akımına katıldı, sonra da 1925’te *Neue Sachlichkeit* denen gerçekçi bir akımı benimsedi. Naziler iktidara gelince, 1933’te New York Sanat Okulu’nun çağrısıyla Birleşik Amerika’ya gitti. 1959’da Berlin’e dönene dek Amerika’da ders verdi (Topuz, 1997, sf. 90).

Pierre Mac Orlan'a göre “O dönemde dünyaya veba salgını gibi yayılmakta olan garip huzursuzluk havasını en iyi yansıtan Grosz’un gizemli karikatürleri olmuştur” (Orlan, 1997, sf. 90).

George Grosz’un “Berlin’de sokak görünümü” (Resim 112) adlı çalışmasında savaş sonrası Almanya burjuvasının umarsız yaşantısı ile savaş gazilerinin dramatik yaşamı arasındaki derin uçurumu çarpıcı ve ironik bir biçimde görmekteyiz. 1896’da kurulan ve Almanya’da karikatürün yayılmasında etkili olan “Simplicissimus” dergisinde Grosz, savaş sonrası birçok karikatürünü yayımlar ve derginin en ünlü karikatürcüsü olarak adını duyurur (www.en.wikipedia.org, 2006) (Resim 113).



Resim 112-George Grosz, *Berlin’de sokak görünümü*, 60x46 cm. suluboya, 1930



Resim 113- *Simplicissimus*, 1910 sayısı, Grosz'un çalışması



Resim 114- *Simplicissimus*, 1926 sayısı, Karl Arnold'un çalışması



Resim 115-George Grosz. ,*Toplumun Direkleri*, tuv. üz. y. boya. 200 x 108 cm, 1926

Sanatçı “The Pillars of Society”; “Toplumun Direkleri” (Resim 115) adlı yapıtında, adından da anlaşılacağı üzere toplumu taşıyan (!) dinamiklerin temsilcilerinin (ekonomi, siyaset, din ve askeri güç) ileriye görmeyip kişisel hırs ve ihtiraslara kapılarak ülkeyi olumsuz koşullara sürüklemeleri ve dolayısıyla onlara karşı duyduğu aşırı bir antipatiji yansıtmıştır. Resimdeki kişileri gülünç duruma düşürerek ve onlarla alay ederek bu antipatisini dile getirmiştir.

Grosz’un resimleri arzu, tutku ve suçlarıyla modern şehir yaşamını vurgular. Grosz için Büyük şehrin kaosu, insan ahlaksızlığını yansıtır. Onun temel düşüncesi bütünüyle karamsardır. Perspektif kurallarını hiçe sayan resimleri parçalara bölünmüş bir dünya sunar. 1913’te Paris’e bir gezi düzenler ve orada 9 ay geçirir. Bu süreç içerisinde Colarossi atölyesinde çalışır ve çalışmalarından oldukça etkilendiği Jules Pascin’le tanışır. 1. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle 1914’te gönüllü olarak askere katılır. 1918’de Grosz Berlin’e döner. Ve şiddetle savaş karşıtı, Almanya’nın sosyal bozulmuşluğunun, kapitalistleri, fahişeleri, Prusyalı asker sınıfı ve orta sınıfı kapsayan saldırı niteliğinde çizimler ve resimler yapar. Politik fotomontaj ustası John Heartfield ve kardeşi Wieland ile birlikte Grosz, bugün ne yazık ki kayıp olan bir çizgi film de yapmıştır. Savaş dönemi çizimleri, onu bir karikatür ustası olarak göstermiştir (www.redflag.org.uk, 2006).

1918’de Grosz, Alman Komünist Parti’ye katılır. 1919’da Berlin Dada hareketinin lider bir üyesi olur. Bu süreçte bir kısmını Heartfield ile birlikte yaptığı DADA kolajları üretir, *Alman Expressionist Baskiresimler ve Çizimler Cilt. I: Makaleler* (Los Angeles: LA County Museum, 1989)’de Alexander Dücker, Grosz resimleriyle ilgili gözlemlerini şöyle dile getirir; “Grosz, bir maskeli balo gibi, şeylerin ortaya çıkışını görmeye başlamış yer ve zamanın durgun birliğini eritmiş, Nisan 1912’de Berlin’de sergi

açan, statik, görsel bir alan içinde yakalanan değil, farklı yerlerde eşzamanlı ortaya çıkan nesnelerin hareketlerinin sunumu ile yakalanan gerçekliği savunan Fütüristler tarafından geliştirilen resimsel formüle yaklaşmıştır. Sanatçının “Ecce Homo” adlı baskı çizim serisi, savaş sonrası sosyal dejenerasyonu, onun gözünde belgeleyen çalışmalar oldu (www.spaightwoodgalleries.com, 2006) (Resim 116, 117, 118, 119).

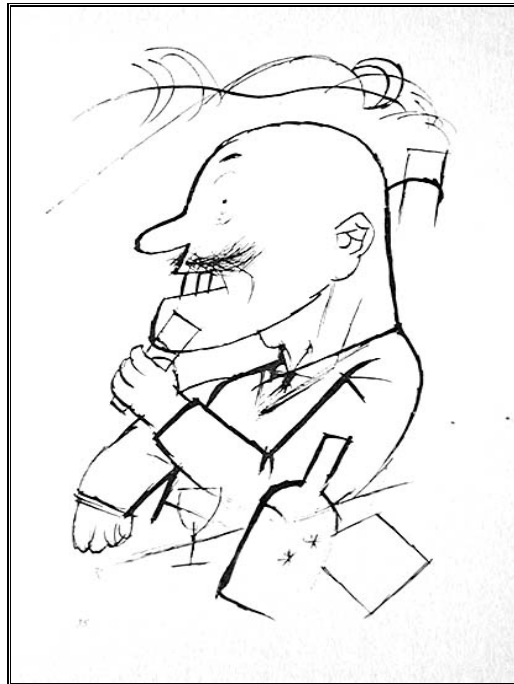
Onun savaş sonrası Almanya’sının burjuva yaşantısının maskeli balosu arkasındaki gerçeği gösterme denemelerinin sonuçları ciddiydi: Grosz iftira ve küfür gerekçesiyle takip edildi ve sıkıştırıldı. 1923’te hem Ecce Homo portfolyösünün yayımını hem de ona halk ahlaki suçu işlediği gerekçesiyle el koyulduğunu gördü. Ecce Homo (1923) orduya karşı iftira yüklü bir saldırı olarak değerlendirildi ve toplatıldı. Grosz’un 1925’teki Hitler üzerine kişisel saldırısı Almanya’dan ayrılmasını da kaçınılmaz kıldı. Bununla birlikte tarih, Grosz’u haklı çıkardı. Naziler tarafından bir “yozlaşmış” olarak mahkûm edilen sanatçının çalışmaları şimdi Amerika ve Avrupa’daki en büyük müzelerin koleksiyonlarında bulunmaktadır (www.spaightwoodgalleries.com/ Media/Grosz, 2006).



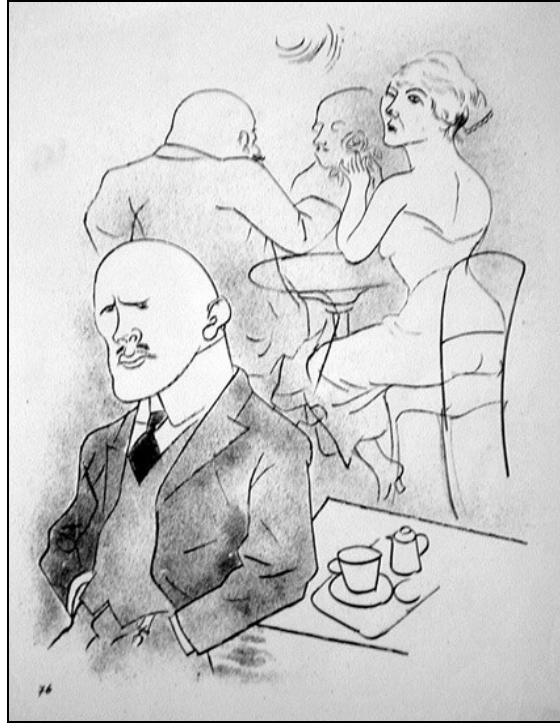
Resim 116-George Grosz, *Sakin Günler*, *Ecce Homo* için ofset litografisi, *Bu çizim, Freud’un çıplak kadınları düşünürken notlar tutmasını yansıtmaktadır.* 27.7x16 cm, 1922



Resim 117-George Grosz, *Pazar sabahı*, *Ecce Homo* için ofset litografi, 27.5x20.8 cm, 1922



Resim 118- George Grosz, *Tamamen Monarşist*, *Ecce Homo* için ofset litografi, 27.7x18 cm, 1921



Resim 119- George Grosz, *Kriz, Ecce Homo* için ofset litografi, 28.4x19.7cm, 1922

“Ecce Homo” İşte İnsan' anlamına gelen Latince bir deyim. Yuhanna'nın İncil'inde, Pilatus, İsa'yı göstererek söyler bu sözü. Olayın İncil'de geçen içeriği şöyledir;

Yahudiler İsa'yı yakalayarak Roma valisi Pilatus'a götürürler. Pilatus öfkeli kalabalığa; 'Bu adamdan ne şikayetiniz var' diye sorar. Cevap: Eğer bu adam kötülük etmeseydi, onu sana vermezdik. Pilatus İsa'yı sorguya çeker: Sen Yahudilerin kralı mısın? İsa anlaşılmaz cevaplar verir, başka bir dünyadaki krallıktan falan bahseder. Pilatus 'Hakikat nedir' der büsbütün şaşırır yine de uzlaştırıcı bir yol arar: Ben onda bir suç bulamıyorum, der. Onu salıvermeyi teklif eder. Yahudiler buna yanaşmaz. Pilatus daha da uğraşır. İsa'yı askerlerine dövdürüp çıkartır kalabalığın karşısına: Ecce Homo! İşte adam! Ben onda hiçbir suç bulamıyorum, diye seslenir bir kez daha. Ancak İsa'da çarmıha gerilmeye istekli gibi davranınca Pilatus birşey yapamayacağını anlar ve su alıp: Ben bu temiz adamın kanından arıyorum; bunu siz düşünün, diye halkın önünde ellerini yıkar (www.antoloji.com, 2006).

Grosz'un bu baskı çizim serisine "Ecce Homo" adını vermesi, yukarıdaki olaya gönderme niteliği taşıyan ince bir ironidir aynı zamanda. Sanatçı, aslında insanın pek de masum bir varlık olmadığını vurgular.

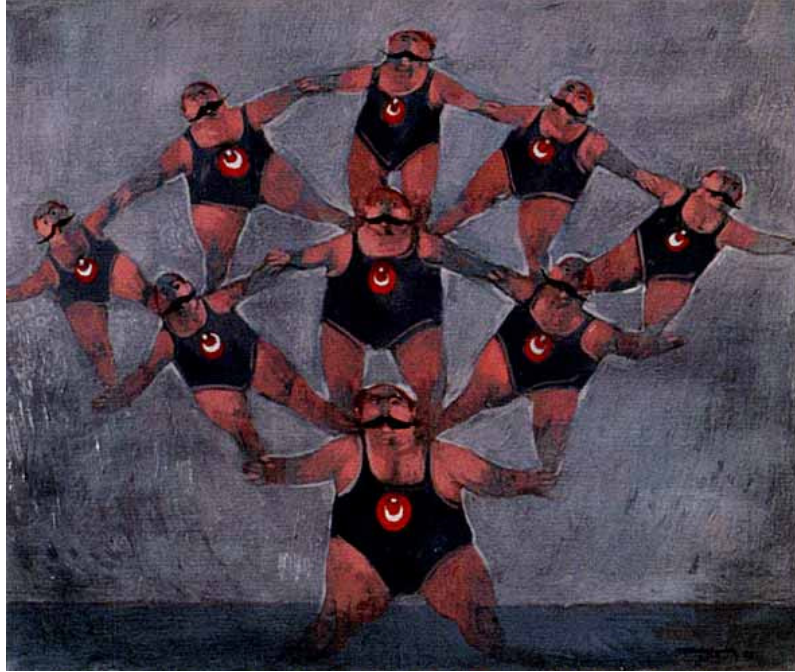


Resim 120- George Grosz. *Cumhuriyetçi Yetkililer*, kâğıt üz. suluboya, 1920

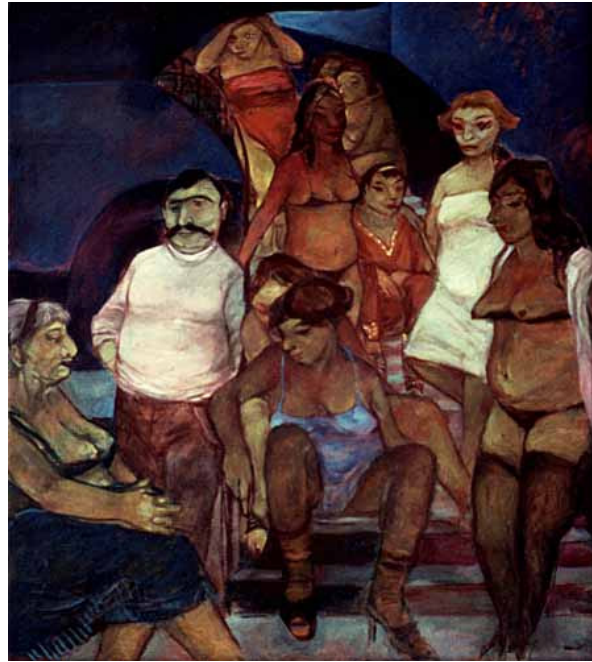
George Grosz ve John Heartfield'in çalışmalarında yalınlaştırılmış konturlarıyla ortaya koydukları, politik karikatür dilinde gelişkin olan bir etkili gerilime sahip dada tasvirinin ardışık olmayan güçlü kombinasyondur. Grosz'un "Republican Automatons" gibi erken yapıtlarındaki (Resim 123), sosyal bir sınıfı mekanik bir tipe dönüştürmesi – burjuvayı robota- açıkça kökeni politik karikatür tasviri olan Grosz Paris Okulunun özel dilini popüler hicivsel forma adapte eder: melankoli perspektifleri ve de Chirico'nun geniş caddeleri, Léger'in boru biçimli adamları, kübizmin mumlu kâğıtları, hepsi hicivsel etki için kullanılmıştır (Gopnik, 1991, sf. 122).

Yağlıboya resimleri dışında Kara Afrika'da da görülen ve ülkemizde halen kırsal kesimlerde sürdürülen bir halk sanatı olarak camaltı resim yöntemini resimlerinde bir yöntem olarak tercih eden günümüz çağdaş Türk resim sanatçılarından Mevlüt

Akyıldız, yapıtlarında, yaşamın çelişkilerini mizahi bir dille sorguluyor (Resim 121, 122, 123).



Resim 121-Mevlüt Akyıldız, *Vatan Güçlü Adamların Omuzlarında Yükselir*, tuv. üz. y. boya, 54 x 65cm, 2002



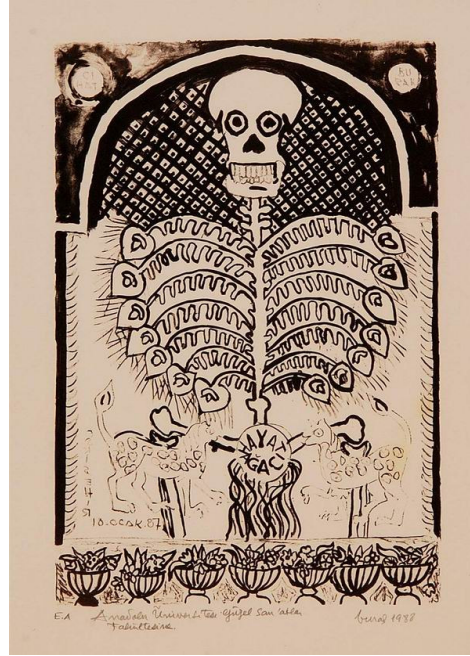
Resim 122- Mevlüt Akyıldız, *Diümbük*, tuv. üz. y. boya, 90 x 100 cm, 1980



Resim 123- Mevlüt Akyıldız, *Benlizadegil*, 40x35 cm, Camaltı, 2003

Yaşamın tüm olumsuzluklarına rağmen küçük esprili yaklaşımlarıyla, görmediğimiz ya da görmezlikten geldiğimiz gerçek yaşam masallarından kesitler sunuyor. Toplumun tüm çıplaklıklarının ve yanlışlarının ortaya koyduğu güçlükler, bir başka deyişle yozlaşan değerler bu saydam yüzey üzerinde ironik bir anlatımla belirginleşerek somut örnekler dönüşüyor. Bu 'yöntemiyle' Akyıldız, yaşamın sıradan karmaşasından ve çelişkilerinden yola çıkarak tüm olumsuz koşullarına rağmen akıp giden hayat içindeki farklı güzellikleri ve küçük mutlulukları eğlenceli bir dille sunuyor. Masalsı bir dil ve çocuklara özgü bir yalınlıkla çalışmalarını ortaya koyan Akyıldız, izleyiciye de dünyaya ve olaylara farklı ve mizahi bir pencereden bakma olanağı sağlıyor (www.radikal.com.tr/haber, 2006).

Sanatçının yapıtları, kendisinin de dile getirdiği gibi "Sözel" ile yakın ilişki içerisindedir. Bu sözel, gündelik dilden ve güncel temalardan kaynaklanabileceği gibi, dilimizde yer etmiş deyimlerden ve özdeyişlerden de çıkış noktası olarak yararlanır. Yapıtlarının ana fikirlerine veya adlarına da, ayrıntılarına da muzip simgeler, gizli iletiler yerleştirmek sanatçının temel yaklaşımıdır (www.isiklar.com.tr, 2006).



Resim 124- Cihat Burak, *Hayat Ağacı*, Litografi, 37x 25 cm.

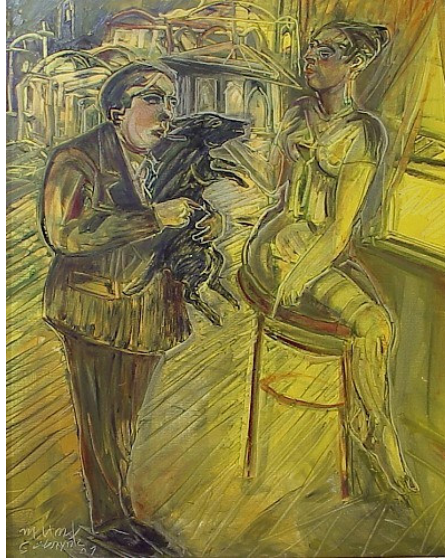
Cihat Burak ta toplumun ve bireyin içinde bulunduğu çelişkileri, bir halk sanatçısının önyargısız duyarlılığıyla yorumlayarak açık bir anlatım ve fantastik bir yaklaşımla tuvale aktaran diğer bir sanatçıdır. Yapıtlarında işlediği konuları halkın espri anlayışından kaynaklanan eleştirel ve mizahi bir yaklaşımla ele aldı, naiflere özgü bir duyarlık ve özgür bir kurguyla işledi (www.ata.boun.edu.tr, 2006).

Sezer Tansuğ, Burak resimlerini şöyle değerlendirir:

Cihat Burak'ın resmi , kent kültüründeki bozguna, yıkıma karşı açılmış bir savaş ya da başka bir deyimle, bu yozlaşmanın onarımıdır. Hiçbir restorasyon mimarı onun bu gösterdiği başarıya erişememiştir. Büyük bir hiciv ustasıdır aynı zamanda, başbakanları ve karılarını, kızdığı kişileri, azgın ziyafet sofraları ve ayarı bozuk ilişkileri alaya alan resimler yapar. Hiçbir ideolojiye angaje değildir, fakat siyasetin özünü temsil eder (Tansuğ, 1995, sf. 31).

Diğer taraftan Figürlere hayvansı motif çağrışımları yaptıran Mehmet

Gülyüz ise, goril ve şempanzeleri andıran canavarlar biçiminde resmettiği figürleri, görünenin ardındaki gerçekliği vurgulamak, çevresinde algıladığı insan davranışlarını, karakterlerini ve ilişkilerini, edindiği izlenimlerini ve kendi bilinçaltındaki etkilerini yansıtmak için kullanır. Tıpkı Grosz gibi, onları çirkinleştirerek eleştirir (Tansuğ, 1995, sf. 108) (Resim 125, 126).



Resim 125- Mehmet Gülyüz, *İsimsiz*, 70x56 cm, tuv. üz. y. boya, 2001



Resim 126- Mehmet Gülyüz, *Dur bir bakayım*, 116x89 cm, tuv. üz. y. boya, 2001

Octavio Paz; Mizah, modern düşüncenin (aklın) büyük keşfidir" der. Ona göre mizah, komik'in özel bir durumudur, özel bir komik tarzıdır; Paz, mizahın dokunduğu her şeyi gizemli kıldığını, anlamını çoğalttığını söyler (mizahın özünü anlamak için bir anahtardır bu) (www.pusula.com/virgul/sayfalar/8/285.htm, 2006).

Mizah'ın düşünce ile olan ilişkisini araştıran "Matematik ve Mizah" kitabının yazarı John Allen Paulos'a göre "Mizah karmaşık bir insani olgudur. Mizahın anlaşılması, zorunlu olarak, genelde düşüncenin anlaşılmasını zenginleştirir" der (Paulos, 2003, sf. 98).

Mizah, karikatürle daha özdeş görünmektedir. Ancak sanatçı dışavurumunun daha özgür bir zemin bulmaya başladığı 20. yy içerisinde hangi tür sanatla uğraşıyorsa uğraşsın sanatçı, bu "düşünceyi aktarmanın vurucu yöntemi" nin farkına varmakta gecikmedi. Ve özellikle resim ve karikatür, bu yaklaşım yöntemini kullanarak ve geliştirerek birbirlerinin köklerine sürekli su taşıdı.

I.3. MODERN SANATTA RESİM VE KARİKATÜR İLİŞKİSİ

Courbet sonrası, Manet sonrası – karikatür! Bundan mantıklı ne olabilir! (Seigneur, 1991, sf. 101).

Modern resim sanatı, sanatın deneysel şantiye alanına dönüşen 20. yüzyılda varlığını sınır tanımaksızın ortaya koydu. Önce resmin nasıl olması gerektiği, sonra ne olduğu, daha sonra da olup olmaması gerektiği tartışmaları meydana geldi. Kanımca resim sanatının son tartışma konusu -bugün için- insanoğlunun var olup olmaması gerektiği tartışmasıyla özdeştir. Resim sanatının geçirdiği bu son evre, elbette eş görülmemiş bir hareketliliğe, bir coşkuya sahipti. Bu durum belki de sönmeye yüz tutan bir yıldızın süpernova'ya dönüşme sürecinin muazzam coşkulu dansı gibidir. Zira

insanlık ta benzer yok oluşun zeminini hazırlamaktadır kendine. “Modern resim sanatı” dediğimiz bu sancılı ve renkli süreci mercek altına aldığımız zaman, yoğun bireysel ve toplumsal sarsıntıların yarattığı psikolojik, psiko-sosyal sonuçların ve beraberinde daha önce sanatçıların cesaret edemediği en uç’a varıncaya dek ortaya çıkan yönelimlerin tüm dünyayı salgın bir hastalık gibi etkilemeye başladığını görürüz. Sorgular nitelikteki kuşkucu psikoloji ile kayıtsızlık ve içe dönük psikoloji arasında gelgitler yaşayan birey olarak sanatçı, kendini tanımak için ta başlangıca, ilkelere ilgi duymaya başladı.

Ahlaksal ve ruhsal atmosferin kapsadığı tüm alanın içindeki içsel eğilimler, duygular ve ideallerdeki benzeşimler, bir dönemden diğerine geçerken ilk anda birbirine çok yakın olsalar da daha sonra bu yakınlık kaybolacaktır, bu durumun mantıksal sonucu olarak, önceki dönemdeki içsel hislerin ifade edilmesine hizmet etmiş olan dışsal formlar yeniden canlanacaktır. Bunun bir örneği, bugün ilksellere duyduğumuz yakınlık ve onlarla kurduğumuz ruhsal ilişkidir. Bizim gibi, bu sanatçılar da eserlerinde yalnızca içsel hakikatleri ifade etme yolları arıyor, dışsal forma önem vermiyorlardı (Kandinsky, 2001, sf. 36).

Modern resim sanatının önde gelen sanatçılarından Wasilly Kandinsky, resim sanatındaki bu yeni yönelimlerin psikolojik temele dayandığını, görsel alan ile özne arasındaki ilişkinin algı kanalıyla meydana gelen ruhsal etkileşim temeline sahip olduğuna işaret eder. Dolayısıyla sanatçı, görünmeyen gerçekliğin özüne ulaşmaya çabaladı, bu noktada “biçim” ilk olarak sanatçının ameliyat masasına yatırdığı unsur oldu. Biçim çarpıtmaları, ifadenin ve iç dünyanın gizlerini yakalamak için heyecan verici deneyler olarak görülmeye başlandı.

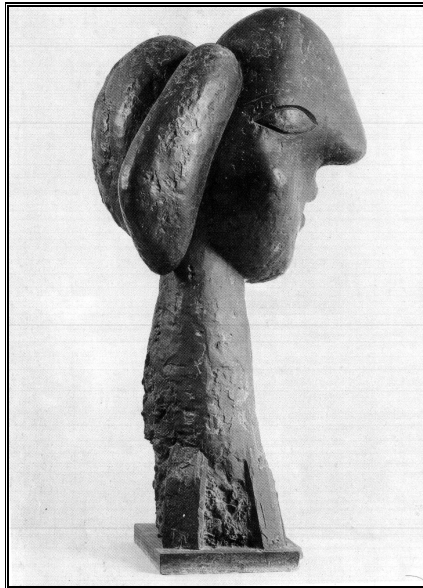
Adam Gopnik, bu süreci ilginç biçimde dile getirir;

Modern resim sanatı, tuhaf ve bir o kadar da komik yüzlerle doludur. Tıpkı güzel nü’lerin ya da Rönesans’ın ölçülü hesaplamalarının, antikitenin özgün niteliklerini taşıması gibi, deforme edilmiş bir yüz, modern sanatın haberciliğini yüklenmiş bir sembole dönüşür adeta.

Sık sık bu komik yüzler, garip vücutlar üzerinde betimlenmişlerdir. Bazen de Magritte'nin "The rape" (tecavüz) adlı yapıtında (Resim 127) ya da Picasso'nun 1932 yılında yaptığı "fallik baş" (Resim 128) adlı yapıtında olduğu gibi, tuhaf ya da erotik vücut parçaları gibi biçimlendirilmişlerdir. Çoğunlukla insan arzularının, hırslarının şeytanlarını yansıtan belirgin sembolik biçimlerle, göndermelerle yüklüdü (Gopnik, 1991, sf. 101).



Resim 127- Rene Magritte, *Tecavüz*, 1934



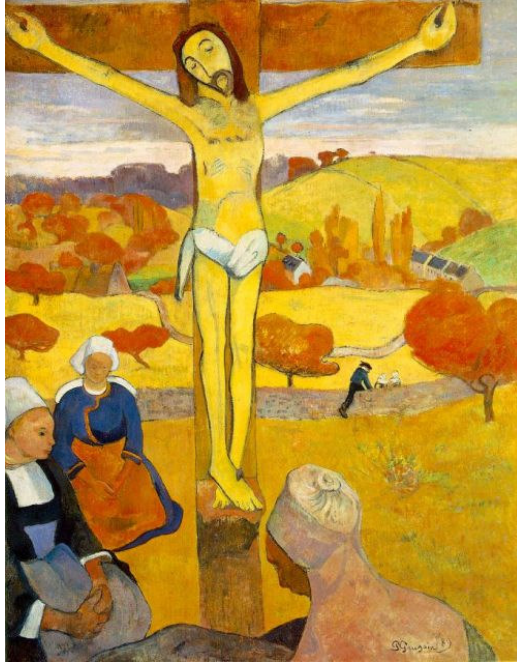
Resim 128- Pablo Picasso, *Kadın başı* (Marie, Thérèse Walter) bronz, 1932

1857’de Baudelarie gülmece üzerine bir makale yazdı. Bununla birlikte kent yaşamının plastik argosu öncü sanatı beslemeye başladı. Manet’in popüler baskıya olan coşkulu ilgisinden (Resim 129), Gauguin’in karikatürel tasvire rağbet edişine, 19. yy’ın ikinci yarısının Fransız sanatı, popüler hicivden öncü sanata geçen birçok alıntıyla dikkat çekmeye başladı.



Resim 129- Eduard Manet, *Gitarist*, asitle oyma tekniği, 29,8 x 24,2 cm, 1861–62

Post Empresyonist sanatçı Gauguin sanatını olgunlaştırdığı Tahiti adalarında ilkel formlardan ilk etkilenen sanatçılardan oldu. Bu yalın ama etkili ifade ve biçimlendirme yöntemi onun için varlığın özünü kavramaya olanak sağlıyordu (Resim 130). “Gauguin yerlilerin portlerini yaparken, bu “ilkel” sanatla bir uyum sağlamaya çalıştı. Bu yüzden biçimlerin dış hatlarını basitleştirdi ve yoğun renkli geniş alanlar kullanmaktan çekinmedi” (Gombrich, 2002, sf. 551).

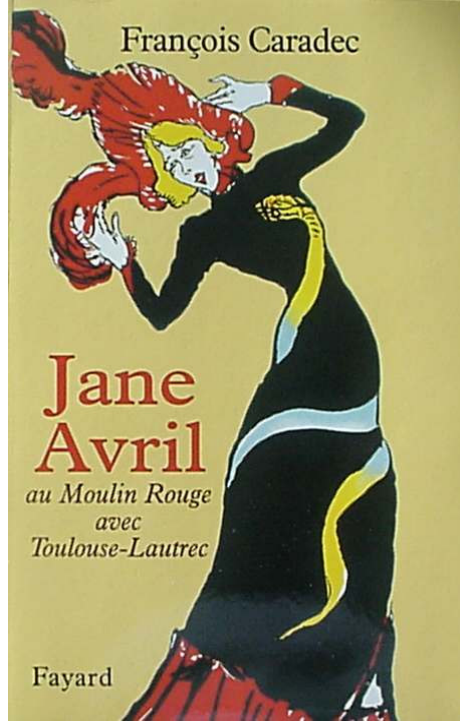


Resim 130-Gauguin, *Sarı İsa*, tuv. üz. y.boya, 92.1x 73.3 cm, 1889

Soylu bir burjuva ailesinden gelen ancak babası tarafından fiziksel görünümü nedeniyle dışlanan ardından bu kusurunun önemsenmediği, yapıtlarına ilham veren Paris'in renkli eğlence hayatına dalan Lautrec ise resimlerinin yanı sıra sık sık karikatürler çizdi. Aynı zamanda sevgilileri olan modelleri (Örn. Jane Avril ve Montmatre'daki Cafe-Concert'in yıldızı Yvette Guilbert gibi) kullanarak karikatür-resim- afiş tadında işler üretti (Resim 131). Ve daha sonraları Yvette için birçok karikatür de yaptı (www.arsiv.hurriyetim.com.tr, 2006).

Lautrec'in karikatürel biçim anlayışına olan ilgisi, o dönem birçok sanatçının dikkatini çeken belirgin kontürler ve geniş renk alanlarını kullanan, daha çok sembolik ifadelerle yer veren dolayısıyla daha yalın ama etkili Japon baskı resimleriyle de beslenmişti (Matthias, 1993). Gauguin'den Van Gogh'a, Picasso'dan Lautrec'e birçok çağdaş sanatçının dikkatini çekmişti bu anlayış. Şüphesiz yeni dışavurum olanaklarının keşfedildiği, sanatçının kendi gizemli iç dünyasının kapılarının aralandığı ve bu anlamda

eski geleneği yıkıp, yeni bir bedene bürünen resim sanatı için bu kaynağın yararlılığı yadsınamazdı. Eşzamanlı olarak karikatür sanatında da çizgilerde ve ifadelerde yalınlaştırmalara gidilerek, görsel sembollerin (özellikle de evrensel olanların) daha sık kullanılmaya başladığını yani görselliğin ve anlatımda ekonomik davranmanın öne çıktığını görmekteyiz.



Resim 131- Henri Toulouse Lautrec, *Jane Avril*, 1899

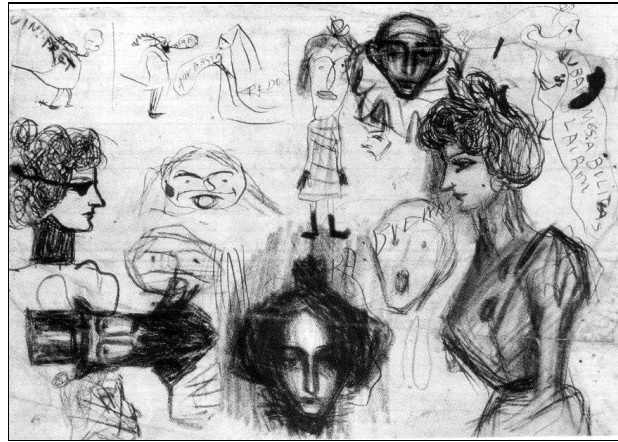
Tüm bu arayışlar içinde belki de en dikkat çeken kaynaklardan biri de “İlkel sanatlar”dı. Japon baskılarının yanı sıra içe dönük gerçekliğin biçimsel anlamda yansımalarının yer aldığı eşsiz bir referans kaynağı olarak görüldü bu sanat. Çünkü akademik kaygılardan uzak, daha içten ve dolaysız bir dışavurum biçimleriydi bunlar ve yaşamın katı gerçekliği içinde formelleşmemiş çocuksu saflığa sahiptiler. Bu olanağın farkına varabilen ilk sanatçılardan biri olan Pablo Picasso, yapıtlarını oluştururken kendini sınırlamamış, geçmiş sanatları ve çevresinde gözlemlediği tüm gelişmeleri

yapıtlarında birer katalizör olarak kullanmayı bilmiştir. İlk gençlik yıllarındaki karikatür ilgisi de onun biçimi olduğu gibi yansıtma yerine, taşıdığı duygu ve düşüncüyü öne çıkarmak, dolayısıyla bu amaç doğrultusunda kendi gerçekliğini ortaya koymak fikrinin gelişmesine yardımcı oldu.

Ciddi resimde gerçekleşmiş olan komik geleneğin tüm potansiyeli, bir sanatçının mizahi çizimler yapacak doğal yeteneğe, kabul edilen derin bir duygusal tatminsizliğe sahip olmasına ve nihayet hicivli tasvirin bir bakıma olanak tanıdığı ve hatta yüksek sanata katılan bastırılmış enerjileri açığa çıkarabilen bazı yeni ve umulmadık katalizörleri bulmasına ihtiyaç duymaktaydı.

Bu, 20. yy'ın ilk on yılının ortalarında yaklaşık 18 ay içinde Picasso tarafından başarılmıştı." 1905- 1907 arasındaki Picasso sanatının transformasyonu, belki de hala sanat tarihinin en şaşırtıcı transformasyonudur (Gopnik, 1991 sf. 123).

1900 yılının başlarındaki eskizlerinin yer aldığı defterden bir sayfada, oyuk gözlü, zayıf ve zaman zaman konuşma baloncuğuyla betimlenmiş çizimlere bakıldığında Picasso'nun tıpkı Bernini ve Carracci'de olduğu gibi biçim ve ifade üzerinde fizyonomik deneyler yapmaya başladığını görürüz. Karikatür, Adam Gopnik'e göre Picasso'nun ana diliydi (Gopnik, 1991, sf. 123).



Resim 132- Pablo Picasso, *Pierrot figürleri- eskizler*, kağ. üz. mürekkep, füzen ve renkli kalem, 22x31.8 cm.

1900

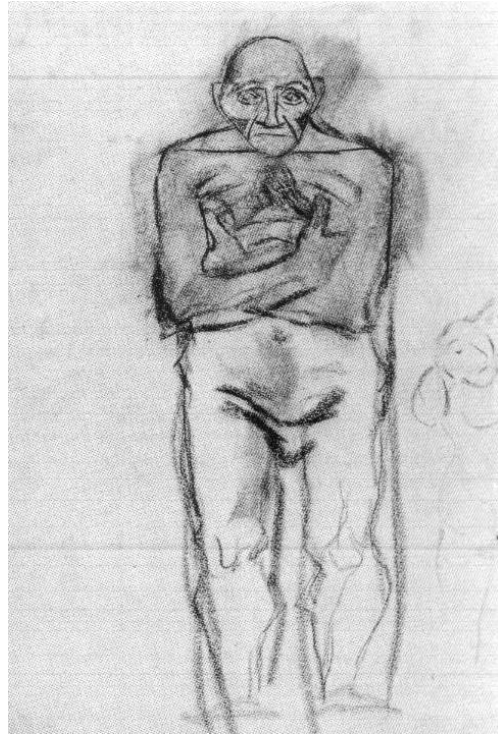


Resim 133- Pablo Picasso, *Adam başı*, kağ. üz. mürekkep ve kırmızı kalem, 6.9x8.9 cm, 1899-1900

Picasso, grotesk baş çizimlerine hayran olduğu Leonardo gibi, zamanın yarattığı tahribatın tasvirinden büyülenmiştir (Resim 134). Bir çiziminde kendi yüzünü yaşlı bir adam tasviri olarak gösterdiği (Resim 135) not defterlerinde sayfalarca, küçük, hastalıklı gibi görünen, yaşlı insanlar vardı.



Resim 134- Pablo Picasso, *Eskiz:Başlar (Père Romeu)*
kağ. üz. mürekkep, 20.5x13 cm, 1899

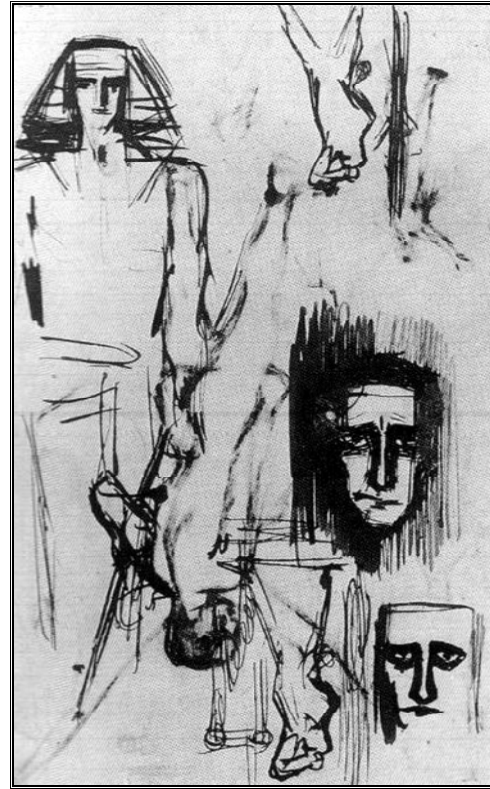


Resim 135- Pablo Picasso, *Josep Fontdevila'nın portresi*, kağ. üz. kömürkalem, 25.7x20 cm, 1906

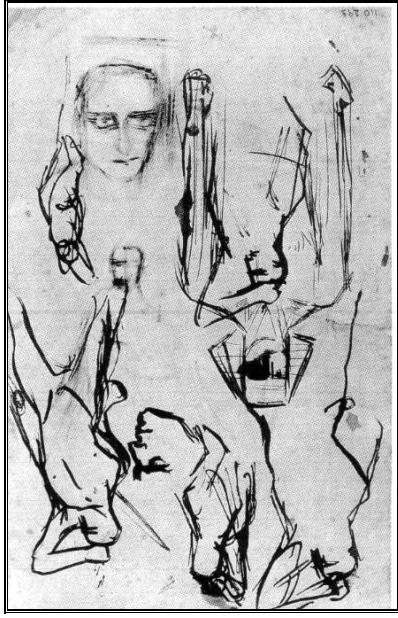
Picasso'nun tuval resimlerinden çok önceleri eskiz defterlerinde, sıra dışı ve alışılmadık tarzdaki portreler için gereken olanaklar açıkça görülür. Bu anlamda birçok eskiz çizen Picasso, 1899- 1900 arasında yaptığı bir çizim serisinde, son zamanlarda hayran olduğu El Greco portreleri arasındaki benzerlikler göze çarpar (Jaffe, www.artchive.com, 2006) (Resim 136). Diğer bir çiziminde, arkadaşının yüzünü daha önce görmüş olduğu bir Mısır figürü biçimine benzetir (Resim137).



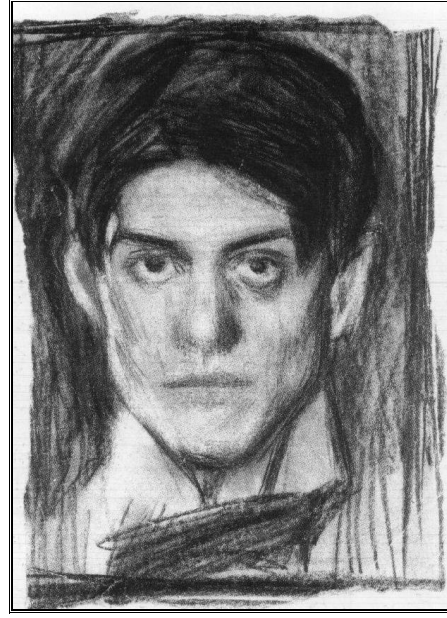
Resim 136- Pablo Picasso, *Beş Grek eskizi*, kağ.
üz. kömürkalem , 30.6x22cm, 1899



Resim 137- Pablo Picasso, *Mısırlı ve diğer ezkizler*,
kağ. üz. mürekkep, 20.8x13 cm, 1900



Resim 138- Pablo Picasso, *Çeşitli eskizler*, kağ.
üz. mürekkep, 20.6x13 cm, 1900



Resim 139- Pablo Picasso, *Kendi portresi*, kağ. üz.
kömürkalem, 22.5x16.5 cm, 1899-1900



Resim 140- Pablo Picasso, *Kendi portresi ve diğer eskizler*, kağ. üz. mürekkep, 11.8x10.7 cm, 1903

Bu tür deneysel çalışmalar genç bir sanatçı olarak Picasso'nun anlatım ve dışavurum imkânlarının genişliği nedeniyle modern sanatın temel kaynaklarından biri olan primitif sanatı karikatürün içinde saklı olan benzer potansiyeli de bir araya getirme düşüncesini doğurdu. Grotesk ve uzun zamandan beri karikatür geleneğinde saklı olan alışılmadık benzerlik araştırmaları, Picasso'nun primitivizm olarak yeniden betimlemiş olduğu çalışmalardan sonra tuval üzerine yaptığı portreleriyle bütünleşmiştir.

Birçok eleştirmen tarafından modern resmin en değerli yapıtlarından biri olarak görülen Picasso'nun Gertrude Stein portresi (Resim 141), sanatçının yeniden biçimlendirdiği İberia heykelinin arkaik formları gibi "anıtsal", "zamandış" ve hatta "ifadesiz" görünümüyle modern resmin en değerli yapıtlarından biri olarak nitelendirildi.

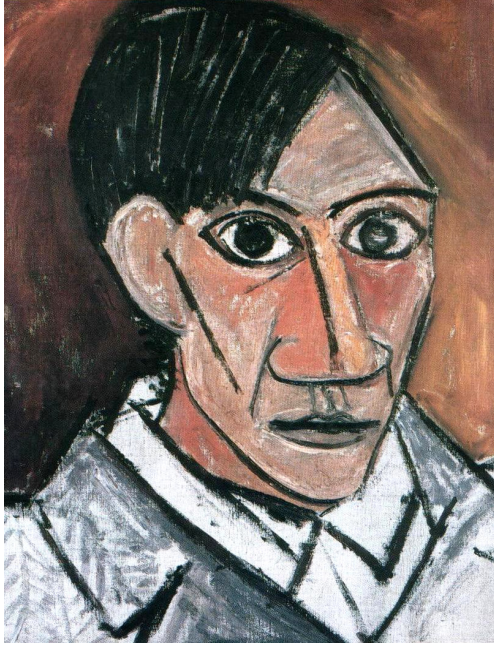


Resim 141- Pablo Picasso, *Gertrude Stein'in portresi*, tuv. üz. y. boya, 99.6x 81.3 cm, 1906



Resim 142- 143- Bir Iberian heykeli (detay) ve Picasso'nun kendi portresi (detay), 1906

Stein'in portresinde fizyonomik belirsizlik içinde bir çalışma olarak başlamış benzerlik, bunun anlamı parçalamaya doğru giden fizyonomik tanımlama çalışması içinde primitif formun kullanımına yönelik biçim değişimidir: alçak sanat, yüksek sanat'a egzotik bir kılık değiştirerek geçti. Hatta Picasso'nun Iberian sanatının içeriğinden seçtiği özel biçimler de vardı –ölçüsü abartılı gözler, büyütülmüş ve dışarı itilmiş kaşlar, tüm bunlar kesinlikle Bernini'den bu yana sanatçıların grotesk dilinden ve kişisel tanımlama alışkanlığından alınmıştır. Picasso'nun anahtar hilesi, "Iberian" heykelinden ilham alarak sanatına katabileceğini düşündüğü, aniden geometrik, yüze uygun bir element olan gözlerdi. Şimdiye kadar, Picasso'nun önceki on yılının karikatür eskizlerinin genelinde de bu stilizasyonların olduğu kesin olarak gördük. Stein portresi, Picasso'nun önceki defterlerinde zaten var olan maniyerizmle uyumlu ya da ona nükteli bir bağlantısı olan primitif sanatın birtakım egzotik niteliklerini keşfettiği çalışmaların ilki idi. "Avignon'lu kızlar" çalışmasında yer alan Afrika kökenli taramaları, çocuksu saflıkla yapılan gelişigüzel karalamalar ve paralel taramalar, Picasso'nun aynı anda karikatürel maniyerizm denecek bir biçim ve bir egzotik "zaman dışı" olan Gertude Stein çalışmasının Iberian gözleri, Afrika etkisinin Picasso defterlerindeki bağımsız varlığıdır. Alçak sanattan yüksek sanata yönelim, şövale üzerindeki eskiz defterinin zaferi, Primitivizmin Truva atı sayesinde başarılı (Varnadoe, akt. Gopnik 1990, sf. 124).



Resim 144- Pablo Picasso, *Kendi portresi*, tuv. üz. y. boya,

50x46 cm, 1907



Resim 145- Pablo Picasso *Avignonlu Kızlar*

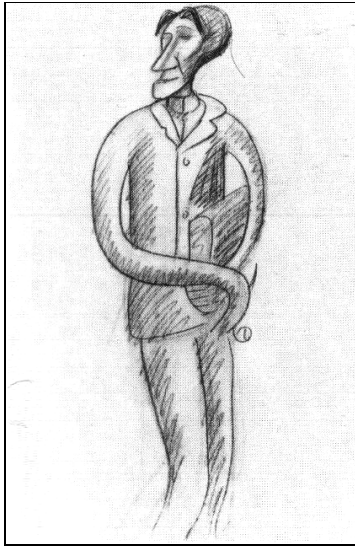
1907, detay

Sonraki 3 yılda, Picasso sanatında bu türün sağlam ve yinelenen bir özelliğini fark edebiliriz; İlkel formun olanakları önce özümsemi ve ardından yeni bir tasvir dilinin içinde değerlendirildi. 1907’de gerçekleştirdiği bir başyapıt olan “kendi portresi”nde (Resim 144) Picasso, sağlam konturlar ve eskiz defteri çizimlerinin kıvrak ve kendinden emin yapısında yeni bir tür anıtsal karikatür yaratarak ona yeni bir etki gücü ve güçlü plastik yoğunluk vermiştir.

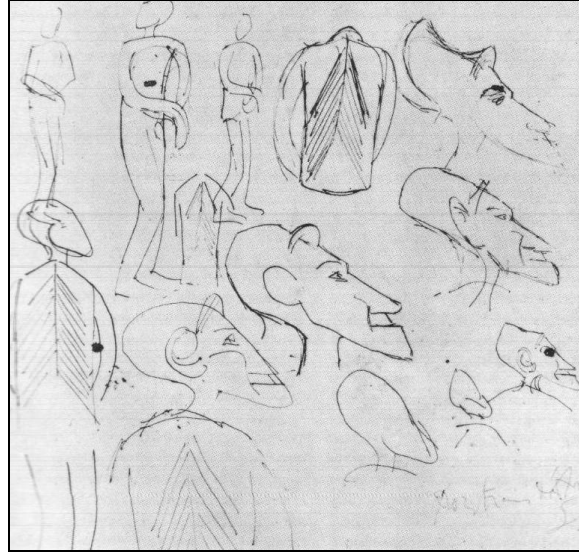
Eleştirmen Félix Fénéon, “Avignonlu kızlar” dan daha primitivize bir çalışma ile karşılaşmadığını söyledi ve ekledi; “Picasso, belki de ileride bir karikatürist olacaktı” (Fénéon, akt. Gopnik, 1991, sf. 130).

Picasso primitivizmi keşfederek, eskiz defterlerinde çizdiği karikatüresel çizimlerin tuval üzerine adapte edebileceğini düşünmeye başladı.

1907 sonlarında yaptığı bir grup çiziminde, kendisini primitif sanatla ilk olarak ilişkilendiren yazar André Salmon'un bir karikatürün çeşitlemelerini ele almıştır. Picasso, Salmon'un geniş yüzeye uyguladığı oldukça kaygısız bir neşelilikle, yarı- gülümseyen, sakin bir şekilde kopçağından bir dosyayı kavramış olarak betimlediği (William Rubin bunun geniş yüzeyli kâğıt üzerine yapılan ilk Picasso karikatürü olduğunu belirtir) karikatürle primitivizmin usulca yayılışını başlatır (Resim 146). Fakat daha sonra Salmon, primitif biçimde karikatürize edilmiş bir obje olur. Salmon karikatürü, karikatürden ilkelleştirilmiş tasvire geçişin sürekliliğini yakalamıştır (Resim 147). İlkel sanatla karikatür arasındaki geçiş, tasvir konusunu görünür kılmıştır. Önce Salmon'un karikatüründe Picasso, yüzgece benzer ve zaten bir miktar orijinal çizimden gelen dolanmış ellerin Afrikalaştırılmış düzenlemesiyle oldukça tuhaf bir yalınlaştırmaya gitmiştir. Diğer taraftan görsel bir oyundan ilham alan, kararlı, el yazısı yazar gibi orijinal olan gölgelemeler, ritim ve direksiyonda tek bir yüzeysel değişim ile Picasso görüleri Afrika sanatının tarama biçiminin yansımalarını taşıyan çizgili bir yüzeye dönüşür (Rubin, 1972, sf. 282–284).

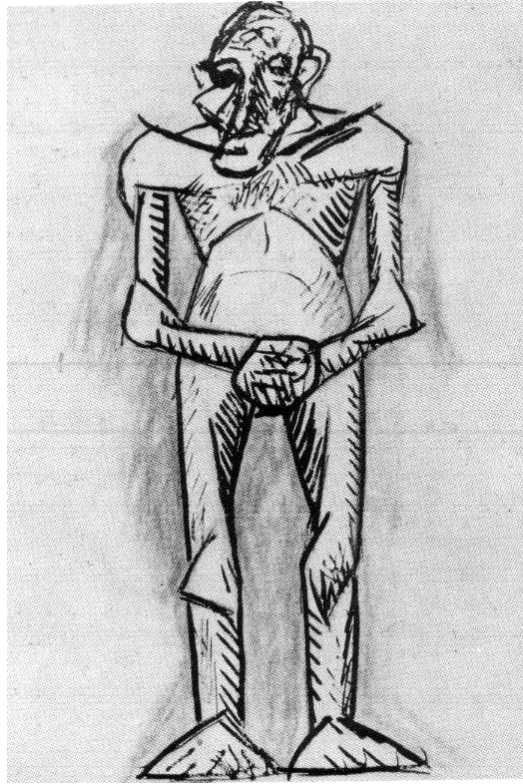


Resim 146- Pablo Picasso, *Andre Salmon'un Portresi*, kağıt üz. kömürkalem, 60x40 cm, 1907



Resim 147- Pablo Picasso, *Andre Salmon'un portresi için ön çalışmalar*, kağıt üz. mürekkep, 32.5x40 cm, 1907

Sonunda bu seriden sonraki bir çizimde, Salmon düztabanlı, kambur sırtlı ve hepsinden öte Picasso'nun daha önce karikatürlerinde bile bile yaşlandırdığı yüze sahip çıplak bir nü'ye dönüştürmüştür (Resim 148).

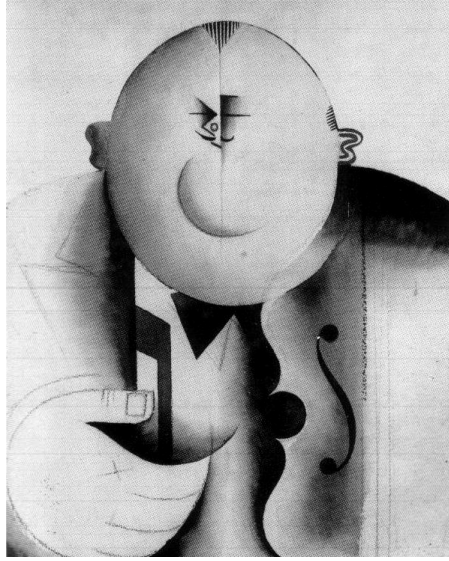


Resim 148- Pablo Picasso, *Andre Salmon'un portresi (son durum)*, kağ. üz. çini mürekkebi, 63x48 cm, 1907-08

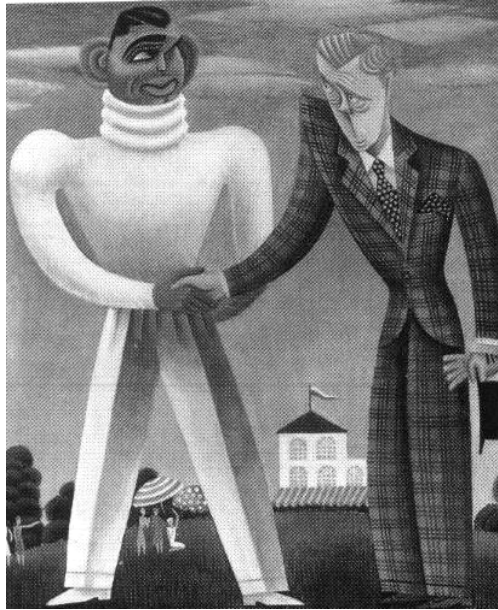
1906- 07 yıllarına ait bu portrelerde Picasso, temsilin yeni ve şaşırtıcı bir türünü ortaya koydu.

Karikatür hakkında teori üreten Henri Bergson'dan Freud'a, Rudolf Arnheim'den çağdaşı kavramsal psikolog David Perkins'e kadar hemen hemen herkes, karikatürün zihnin kalıcı eğilimli organizasyonunu (düzenini) tatmin eden bazı yöntemlerde basitleştirdiği "ekonomik" duygularla yapıldığı için "komik" olduğunda ısrar eder. Gestalt psikolog belki de karikatürlerin bir aşırılığı, tüm ifade olanaklarını kullanan idrak normlarından sapmanın kolayca anlaşılabilir sunumu olduğu için işe yaradığını öne sürebilir; psikanalist ise, "içgüdüsel yaşantının taleplerinin, onun gizli kılığının biçimlediği süper egonun engellemeleri yoluyla, kendi içinde doyurulmuş olduğu" için işe yaradığını düşünebilir; ve kavramsal psikolog, karikatürün, kavramın şematize edilmiş bir aynası olduğunu öne sürebilir. Fakat hepsinin uzlaştığı, bazı duygular içinde, aşırı duyarlı, ilkel, elementsel, bazı karikatürlerde görebildiğimiz "akıl gözü" biçimindeki "zihinsel enerjiyi koruyucu", karikatür tercihleri ve sanatçının seyircinin bu sunumdan haz almasından hoşnut olmasıdır (Varnedoe, 1990, sf. 265-66).

Picasso'nun ortaya koyduğu bu deneysel çalışmaların ardından, birçok takipçisi oldu ve geleneksel portre anlayışındaki kalıplar yıkılmaya, karikatür ve portre arasındaki ayırım belirgin biçimde anlamsızlaşmaya başladı.



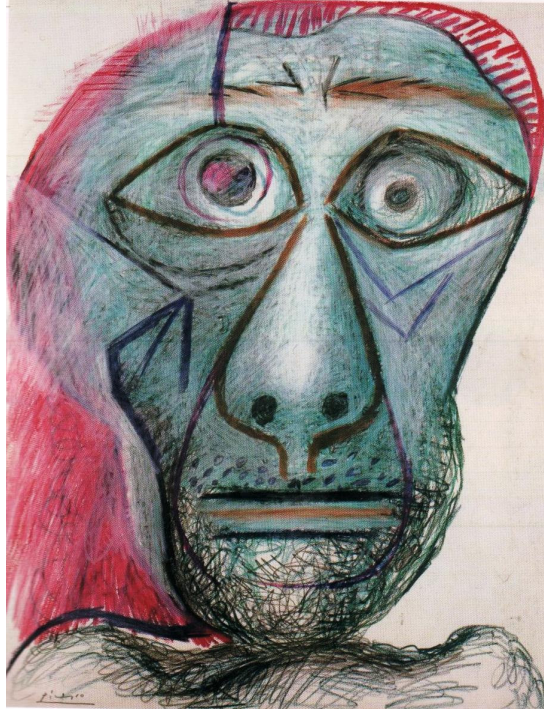
Resim 149- Miguel Covarrubias, *Paul Whiteman*, Suluboya, kömürkalem ve kesilmiş kağıt, 29x24 cm, 1924



Resim 150- Miguel Covarrubias, *Clark Gable Wales Prensi Edward'a karşı*, kağıt üz. tampera, 35x27 cm

Mizah magazinlerinin dünyası dışındaki sanatçılar, Picasso tarafından keşfedilmiş olan yeni karikatür dilini aldılar. Belki de bu post-kübist sanatçılardan Meksika doğumlu Miguel Covarrubias bu durumdan yararlanmıştır. Onun çalışması birbirine bağlı, Picasso'nun kübist portreleriyle açık bir şekilde ilişkili olan planlar sistemi içinde yeniden yorumlanmış yüzlere dayalıydı (www.americanartarchives.com/covarrubias, 2006) (Resim 149, 150).

17. yy'da hicivsel resim geleneğinin ilk denemeleri olan şarj portrelerinden sonra, portede Picasso defterlerinden başlayarak dikkat çeken yeni keşifler, mizahta bulunan saklı ciddi ve büyük potansiyellere dikkati yoğunlaştırma sonucunda ortaya çıkan diğer deneyleri de tetikledi. 1912'den sonra, modern sanatın yaratıcı düşüncesinin bir bölümü, komik ya da hicivsel motif ile onu yeni fikirler ve çağrışımlar bağlamında değerlendirdi (Gopnik, 1991, sf. 136).



Resim 151- Pablo Picasso, *Kendi portresi*, kağ. üz. renkli kalem, 65.7x50.5 cm, 1972

Arayışlarla geçen 60 yıldan sonra Picasso yaşamının sonuna doğru bir karikatürist olarak en eski anlayışına geri döndü. Önceki çeyrek yüzyıl içinde, resimlerinde baskın olan, gittikçe artan maniyerizm'e sahip insan yüzünün vahşice ve görünüşe göre serbest yeniden yorumlamalarının yerine kendi ve yakın çevresindeki insanları betimlediği çalışmalarında, ilk benzetmelerinin tümüne yakın bir duyarlılıkta tasviri benimsedi (Resim 151) (Schiff, 1983).

Picasso'nun ifade üzerine yoğunlaştığı biçimsel arayışlar, çağdaşı birçok sanatçıyı etkileyen şaşırtıcı deneyler olmuştur. Bunlardan kendini Fransız güldürü geleneğine karşı konumlandırmış bir tiyatro eleştirmeni olan ve bulvar komedisinin, müzikholün ve kaba güldürünün modernite için en yüksek değeri üzerinde ısrar eden sanatçı Jean Dubuffet, çağın düşünce insanlarını alaycı bir dille resimlerine yansıtır. Ona göre; "Büyücü için heyecan verici olan değiştirmektir: Güzeli çirkine - çirkini güzele. Bizi yetiştiren yordam da budur" (Dubuffet, akt. Weiss, 1992).

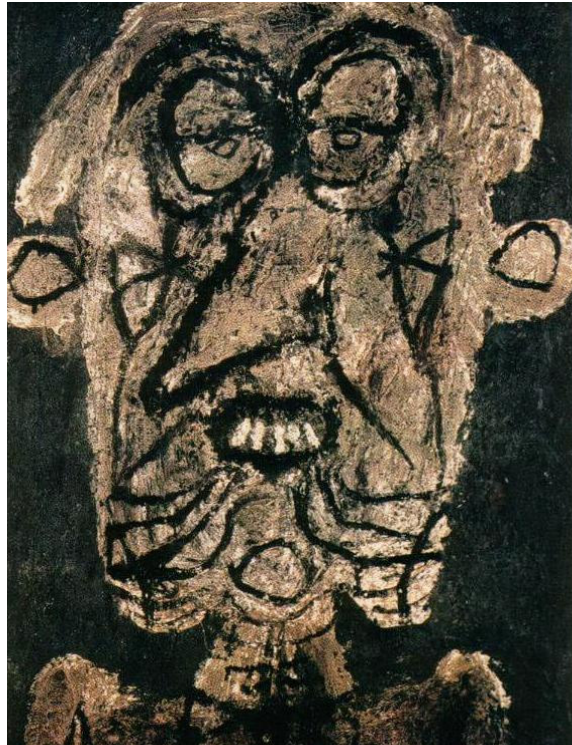
Dubuffet'in 1946–47 (Resim 155, 156, 157) yıllarına ait, saldırgan, karikatürel portreleri, adeta isyan ve tikslenme bildirir. Kenneth Tynan, Dubuffet portrelerini şöyle değerlendirir:

Onun yazarları ve entelektüelleri patlak gözlü karalamalara indirgenmiş özellikleriyle, sıçrayan kukla kasılmaları içinde tutarlı kıskırtmalarıyla dokunaklı canavarlardır. Henüz, grotesk kabalık ve dengesiz karışıklık, Dubuffet bakışındaki yara izi benzeri konturlar ve göz alıcı yapılmış olan inatla, acemi anatomi ile resmedilmiş otantik simgelerdir Giacometti'nin yürüyen, sıska figürleri gibi bu portreler, var oluşçu insanın özgüvenli görsel metaforlarıdır. Ancak Giacometti için bu koşul, büyük bir yalnızlık ve ağır-ayaklı hareket arasında geçen oyunun ifade edilışıdir. Dubuffet için aynı korku, sıkıştırılmış alan içindeki spastik figürün oyunu biçiminde yakalanmıştır. Onun entelektüelleri, iğnelenmiş, sıçrayan ve kıvranan, delinmiş ve damgalanmış böcekler gibidir. Ayrıca bu nafile, anlamsız, yersiz sıçramalar, el çırpımlar sinirsel bir gerilime indirgenmiş yaşam mücadelesi ve yansıtıcı bir yüz kasılmasına dönüşmenin sonucundaki bir gülümsemeyi bize gösterir.

Yeri Picasso'nun şiirsel portelerle bütünleştiği karikatürel stilinde ve Sürealistlerin rüyaların hamurunu bulduğu şakalarda olan Dubuffet portrelerinin bu inatçı karikatürel imgeleri sosyal yaşantının da bağlı olduğu bir tür mania (çılgınlık) dır (Tynan, 1961, sf. 397–98).



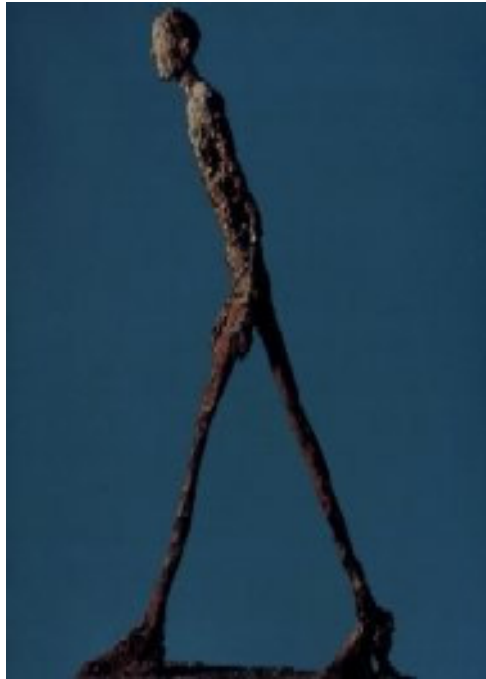
Resim 152- Jean Dubuffet, *Kayıtı ile gölgelenmiş Dhotel*, tuv. üz. y. boya, 116x89 cm, 1947



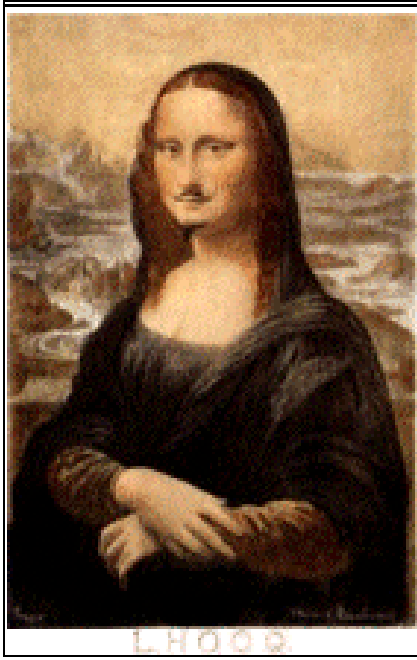
Resim 153- Jean Dubuffet, *Jules Supervielle*, tuv. üz. y. boya, 130.8x97.8 cm, 1947



Resim 154- Jean Dubuffet, *Bertelé, Vahşi kedi*, tuv. üz. yağlıboya emülsiyonu, 130x97 cm, 1946



Resim 155- Giacometti, *Yürüyen adam*, 1960

Resim 156- Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* 1919Resim 157- Marcel Duchamp, *Pisuar*, 1917

20. yüzyıl başlarında sanat, disiplinler arası sınırların kalkmaya başladığı, “başıyapıt olma” iddiasını taşımaktan çok sanatçının çevresinde gelişen olayları, çağın koşullarını ve bu koşullar altında yaşayan bireyin durumunu sorgulayarak tepkisini dile getirdiği bir ifade aracı oldu. Özellikle insanlık üzerinde ağır tahribatlar yaratan savaşların ardından sanatçının tepkisi daha da yoğunlaştı. Örneğin; 1916'da Zürih'de doğmuş olan bir sanat akımı olan Dada, I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğmuştu. Şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto eden Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba gösterdi (Altay, 2004). Karikatür geleneğinde var olan alaycı eleştiri biçimindeki tepkisel eğilimleri bu anlayış içinde de görebiliriz.

Sanat yapıtının biricikliğini tartışmaya açan ve onun maddi varlığına sahip olmak yerine ardındaki dışunceyi kavramamız gerektiğini öne süren Dada hareketinin öncülerinden Marcel Duchamp'ın ortaya koyduğu çalışmalarda ince bir ironi hkimdir. Sanatçının 1919 yılında nl “Mona Lisa” resminin rprodksyonu üzerine mdahailede bulunarak yaptığı ve 1917’de günlük yaşamın sıradan nesnelereinden “pisuar”ı bir sanat eseri olarak öne sürdüğü eserleri bu nitelikteki birkaç örnektir (Resim 156–157) (Batur, 2003).



Resim 158- Keith Haring, *İsimsiz*, Tuv. z. Akrilik, 180x240 cm, 1989



Resim 159- Keith Haring, *On Emir*, Tuv. z. Akrilik, 550 x 750 cm, 1985

Bir diğer göze çarpan akımlardan Pop Art, Amerika’da doğan ve etkinliğini yaygınlaşarak günümüze dek sürdürmektedir. nsal Yücel, pop sanatını “Toplumun seçkin kesiminin ahlak ve değer yargılarını yadsıyan, onları ikiyüzlülükle suçlayan, yaşanan günlük gerçekleri bütün çıplaklığıyla, iğliğiyle, hatta bayağılıyla ortaya koymayı amaçlayan bir akımdır” (Yücel, www.istanbul.edu.tr, 2006) diye tanımlar. Pop art 20. yüzyılın salgın bir hastalık gibi yayılan tktim kültürünü ve bu kltrnnrn olan toplumları, yine kendi silahlarıyla, yani bu tktim maddelerini yapıtlara sokarak eleştirir.

Bu akımın önde gelen sanatçılarından Keith Haring’in cesur çizgileri ve hareketli figürleri, kapitalist dünyanın sömürdüğü ve değerersiz bir objeye dönüştürdüğü ağınrndirler, resimlerinde keskin eleştirilere yer verir (www.haring.com, 2006). Kullanılan abartılı ve yalınlaştırılmış sembolik glerle birlikte popüler kültürü eleştiri tavrı, karikatüre özgü bir duyarlılıkla ortaya konmuştur (Resim 158–159).



Resim 160- Richard Linder, *Lollipop*, renkli litograf, 50x35 cm, 1971

Yapıtlarında çağımız kadınının ticari bir meta haline gelişini vurgulayan Richard Linder, medyada pazarlama anlayışıyla ortaya konan cinsel sembolleri resimlerinde kullanmıştır (Yücel, www.istanbul.edu.tr, 2006) (Resim 160).



Resim 161- Andy Warhol, 9 dolar işareti, 116x92 cm, 1982

Pop Art'ın adından en çok söz ettiren sanatçısı Andy Warhol ise New York'ta kurduğu ve "Factory" adını verdiği atölyesinde Popüler Kültür ürünü tüketim objelerinin yaşantımızı kuşatışını dile getirdiği ve bu tüketim kültüründen ilham alan birçok çalışmaya yer verir. Bu kültürün ürünleri Campbell's kutu çorbaları, Heinz ketçapları, gençliğin Coca Cola tutkusunu dizi dizi işlerle dile getirmeye çalışırken, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi ünlülerin portrelerini de birer tüketim nesnesi olarak yapıtlarına sokar (www.warhol.org, 2006).

Eserlerinde popüler reklâm ve çizgi roman öğeleri kullanmasıyla ünlü bir diğer Pop sanatçısı Roy Lichtenstein de bir başka tutkuya, günümüz gençliğini saran, onu zaman zaman şiddet eylemlerine kıskırtan resimli roman gerçeğine dikkat çeker. "Bunlar, çağımızın çığ gibi büyüyen en popüler gerçekleridir. Gerçekliği tüm boyutlarıyla

kuşatmaya çalışan sanatçının bunları görmezlikten gelmesi de doğal olarak düşünülemez”

(Yücel, www. istanbul.edu.tr, 2006).



Resim 162-Roy Lichtenstein - *O.K.*, 1963



Resim 163- Roy Lichtenstein, *Bak Mickey*, 49x89 cm, 1961



Resim 164- Roy Lichtenstein, *Saç Tokalı Kız*, tuv. üz. y. boya ve magna, 121.9 x 121.9 cm, 1965

Kendisini ve yapıtlarını "mümkün olabildiğince yapay" olarak tanımlayan Lichtenstein, 1960'ta New Jersey'ye asistan profesör olarak atandı. Bu dönemde Allan Kaprow, George Segal, Robert Watts, Claes Oldenburg gibi isimlerle tanışıp; görüş alanını genişletti. Birkaç Happening'de bulundu ama aktif olarak katılmadı. Bütün bunlar onun hayal gücünü destekliyordu; ama asıl vurucu nokta oğullarından birinin bir gün elindeki Mickey Mouse kitabını gösterip *eminim sen bu kadar iyisini çizemezsin* demesiydi. Roy Lichtenstein 1961'de çizgi roman karelerinden tipleri gösteren altı tane resim yaptı; bunların sadece renklerini ve orijinal kaynaktaki formlarını değiştiriyordu. İşte zamanla onun resminde imzası haline gelecek Benday noktacıklarını, kaligrafiyi ve konuşma balonlarını bu dönemde kullanmaya başlamıştı.

Lichtenstein, her zaman çocuksu bir ruha sahip olmuş, ama bu çocuksuluğunu akıllıca kullanarak sanat ortamına çok dikkat çekici, etkili eserler bırakmıştır. Çizgi romanlardan seçtiği bir kesiti alarak büyüten sanatçı, güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları büyük bir yalınlık içinde sunmuştur. Bir antik çağ tapınağı, Picasso'nun bir resmini kendine özgü tekniği kullanarak çizgi roman dili içinde yeniden oluşturur, yani popülerize eder. Lichtenstein, coşkulu bir dille, çizgi roman görüntülerini büyütürken bu çizgilerdeki belirgin ve sert grafiksel özellikleri, daha abartılı bir biçimde vurgulanmıştır (www. tr. wikipedia. org /wiki/Roy Lichtenstein,2006).

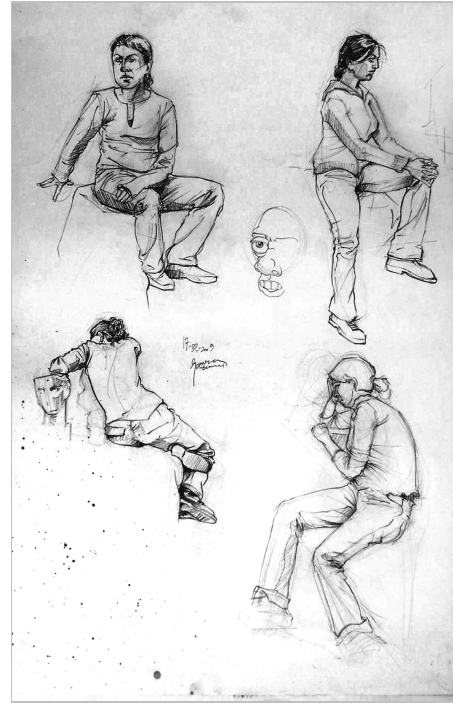
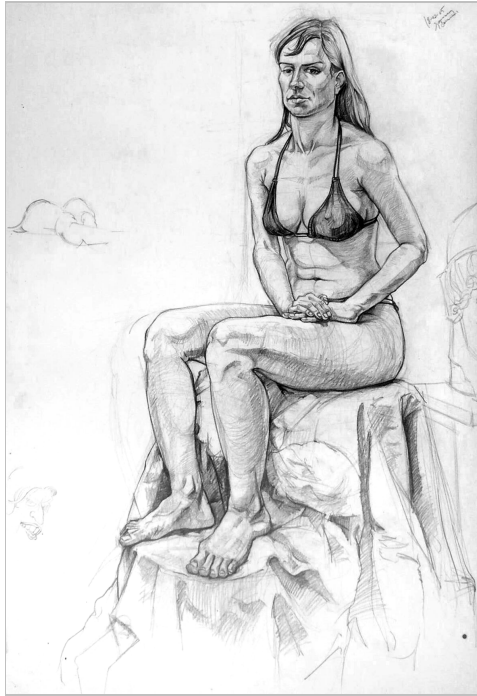
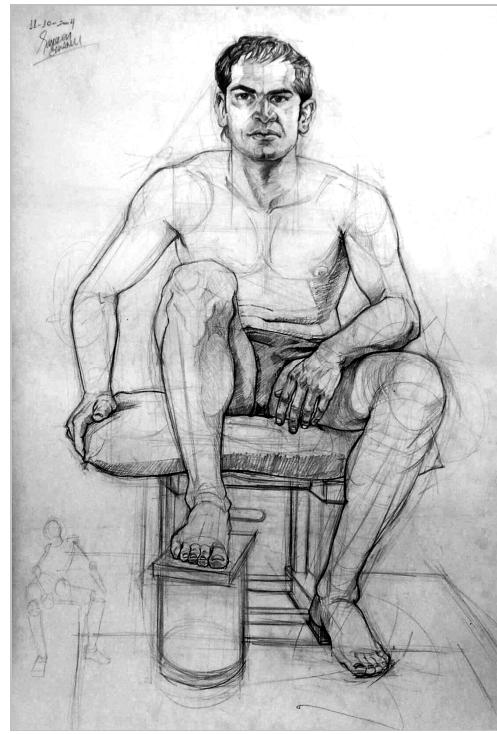
Tüm bu, hem popüler kültürün etkisinde hem de ona bir tepki olarak ortaya çıkan, eleştirel nitelikteki eserler, ta Hyronymus Bosch'un ve onun izinden giden Pieter Bruegel'in çağının budalalıklarını, acımasızlığını, toplumun yaşadığı sürü psikolojisini, onlara ayna tutarak eleştirmelerinden, toplumun gerçeklerinden uzak, burjuvazi'nin gösterişli yaşantısını yansıtan Romantizm'e tepki olarak çıkan "Toplumcu Gerçekçiler"e değin birçok sanatçının izlediği tavıra benzer. Eserlerin neredeyse tümünde görünür olmasa da bir "mizah" vardır. Bilmeden yapılan hata hoşgörüyü karşılanabilir, ancak bir yanlış bile bile yapılıyorsa ve alışkanlık haline geliyorsa, doğru'nun farkında olan insanlar ona tepki gösterir. Mizah, onun kardeşleri yergi, alay, ironi daha önce de belirtildiği gibi içinde eleştirdiği kişiyi ya da toplumu iğneleyen, budalalıklarını ortaya seren tepkilerdir. Bu kültürün ürünü olarak "karikatür" niyetini açıkça ortaya koyarken, resim, tiyatro, sinema gibi diğer disiplinlerde çoğu zaman izleyicinin çabucak anlamasına olanak vermeyen, bir süreç içerisinde kavranabilen üstü örtülü göndermelerle bunu yapar. Çağın ünlü bilim adamı Einstein; " İki şey sonsuzdur" diyor; "Evrenin sonsuzluğu ve insanın budalılığı... Ancak ilkinden o kadar da emin değilim!" (www.tr.wikiquote.org/wiki/Albert_Einstein, 2006). İnsanoğlu ve onun budalalıkları devam ettikçe mizah ve onun sanattaki dışavurum biçimleri var olacaktır.

II. BÖLÜM- UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

II.1. DESEN ÇALIŞMALARI;

“Desen, resmin namusu, bereketidir” der, Ingres (Ingres, akt. Eren, www.tayyareren.net, 2006). Hangi üslupta olursa olsun desen, resim sanatçısı için olmazsa olmaz bir gereksinimdir. Daha önce de belirtildiği gibi, doğayı okumanın bir yöntemi olarak desende temel eleman çizgidir. Çizginin ustalıklı kullanımı, resim sanatçılarına ifade ve görsel dile hâkim olma konusunda sayısız olanak sunar. Düşünceyi ve insana ait tüm duygu ve sezgileri görselleştirerek sunan tüm sanatlar gibi, karikatür sanatı da en köklü görsel dil olan resimden önemli ölçüde beslenmiştir. Dolayısıyla, görsel sunum zenginliği için, gördüğümüzü algılama, kavrama, sınıflandırma ve yorumlama olanakları sunan bu görsel okuma yöntemi, karikatür sanatçılarının da sıklıkla kullandığı bir yöntemdir.

Bu bölümde, teze yönelik uygulama çalışmaları gerçekleştirilirken, gerekli olduğu düşünülen desen çalışmalarından bazıları sunulmaktadır.



Resim-165, 166, 167, 168- Ramazan Özkanlı, *Desenler*, 100x70 cm, kağ. üz. karakalem, 2004



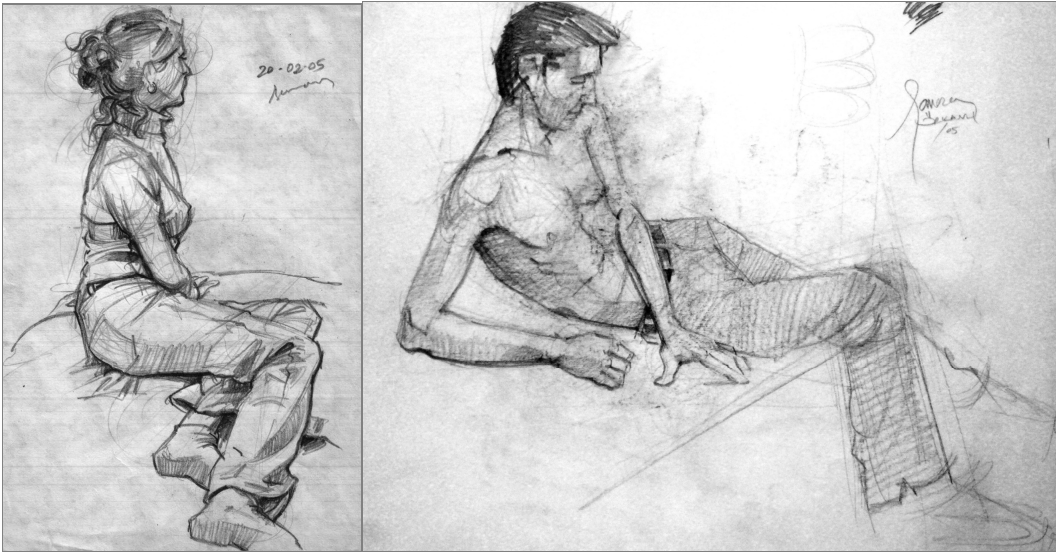
Resim 169- Ramazan Özkanlı, *Desen*, 100x70 cm, kağ. üz. karakalem, 2005



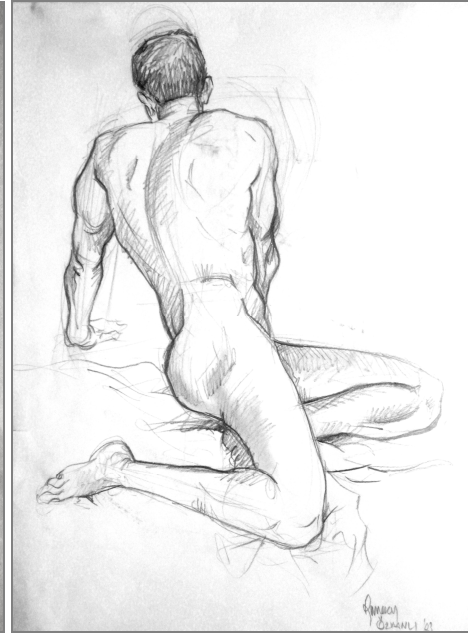
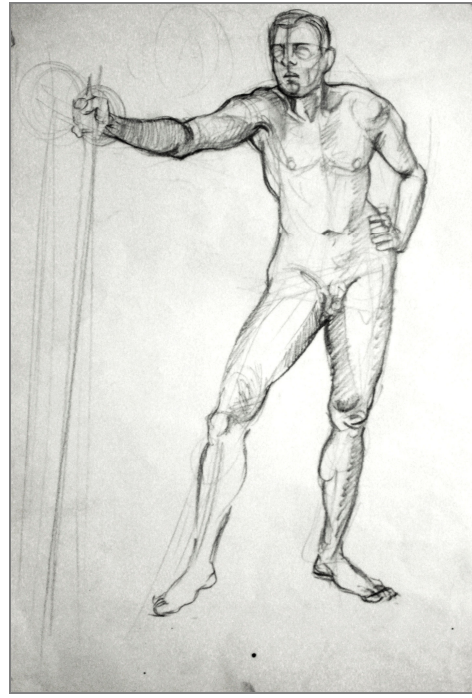
Resim 170, Ramazan Özkanlı, *Desen*, 50x70 cm, kağ. üz. karakalem, 2003



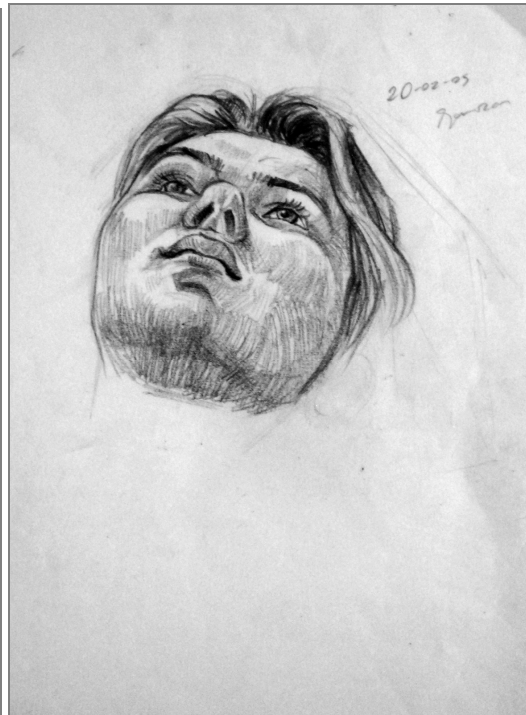
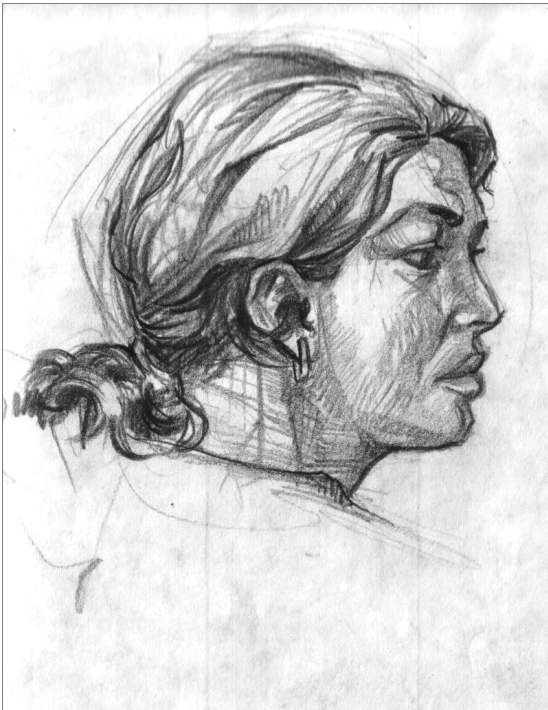
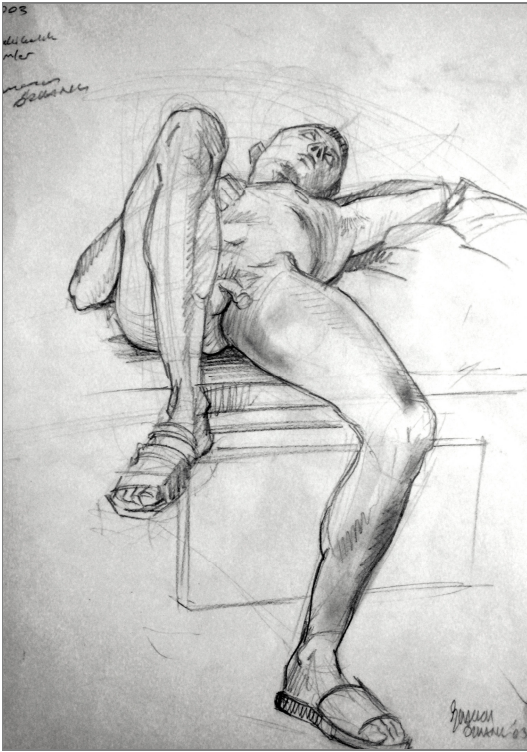
Resim 171- Ramazan Özkanlı, *Desen*, 50x70 cm, kağ. üz. karakalem, suluboya, 2004



Resim 172- Ramazan Özkanlı, *Desenler*, 50x70 cm, kağ. üz. karakalem, 2004



Resim 173, 174, 175, 176- Ramazan Özkanlı, *Desenler*, 50x35 cm, kağ. üz. karakalem, 2003



Resim 177, 178, 179, 180- Ramazan ÖZKANLI, *Desenler*, 50x35 cm, kağ. üz. karakalem, 2004

II. 2. UYGULAMALARA YÖNELİK ÖN ÇALIŞMALAR VE KARİKATÜRLER

Resim 181, 182- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz* 50x70 cm, karton üz. karışık teknik, 2006



Resim 183- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, 50x70 cm, karton üz. karışık teknik, 2006



Resim 184- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, 50x70 cm, karton üz. karışık teknik, 2006



Resim 185- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, 30x30 cm, kağ. üz. karışık teknik, 2006



Resim 186, 187- Ramazan Özkanlı, *Portreler*, 20x 12 cm, karton üz. karışık teknik, 2006



Resim 188- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, 50x70 cm, karton üz. karışık teknik, 2006



Resim 189- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, kağ. üz. mürekkep, suluboya, kurşunkalem, 35x25 cm, 2005



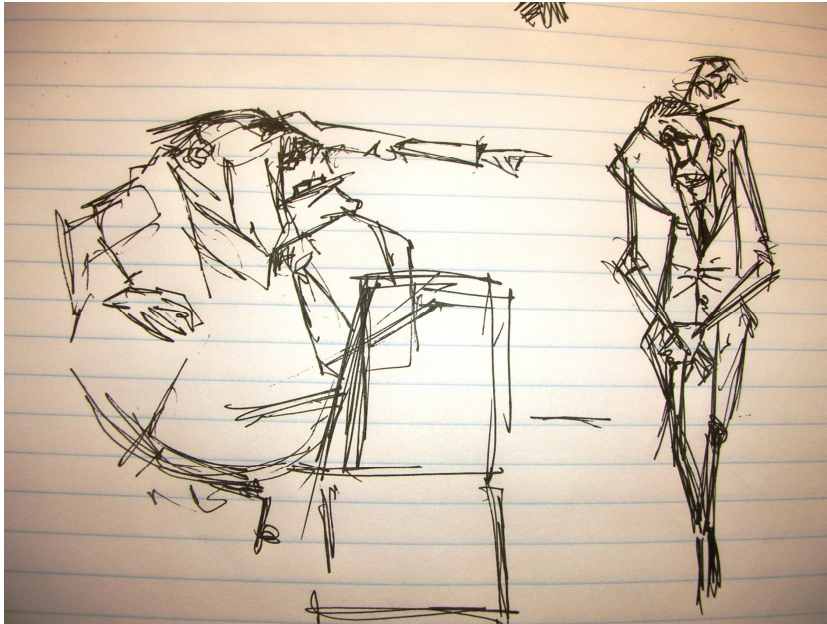
Resim 190- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, kağ. üz. mürekkep, suluboya, kurşunkalem, 35x25 cm, 2005



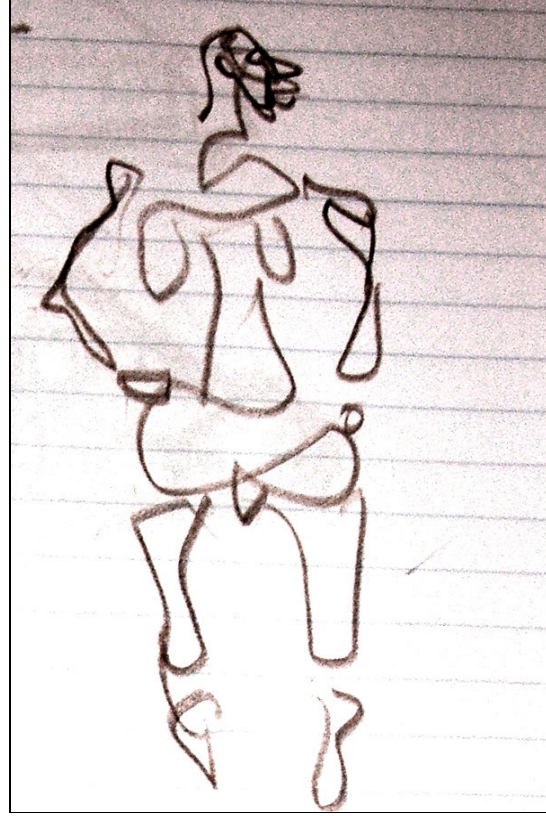
Resim 191, 192, 193- Ramazan Özkanlı, *Karikatürler*, kağ. üz. kurşunkalem, 2006



Resim 194- Ramazan Özkanlı, *Karikatür*, kağ. üz. kurşunkalem, mürekkepli kalem, 2004



Resim 195- Ramazan Özkanlı, *Karikatür*, kağ. üz. kurşunkalem, mürekkepli kalem, 2004



Resim 196, 197, 198 ,199- Ramazan Özkanlı, *Karikatürler*, kağ. üz. kurşunkalem, mürekkepli kalem, 2006



Resim- 200, 201- Ramazan Özkanlı, *Çizimler*, kağ. üz. mürekkepli kalem, 2006

II.3. UYGULAMA ÇALIŞMALARI; “Memura İlişkin Görsel Notlar”

İnsanın birey olarak toplumda bir rol olarak kendini ifade etmeye çalışması, özellikle toplum kavramının ortaya çıkışından bu yana hep var olagelen bir ihtiyaçtır. Ne var ki toplum içinde yer alan birey, kendi varlığını kanıtlamaya çabalarken diğer yandan toplumda gelişen kontrol mekanizmalarının denetleyici etkisi altındadır. Hatta kendisi de bu denetleyici unsurlar içinde yerini alır. Devamlı olarak gelişmeyi hedefleyen ve geçmişini sorgulayıp ilerisi için attığı adımların sağlam dayanaklara sahip olması için uğraş veren birey, dolayısıyla toplum, kendini yenileme kaygısıyla bu denetleme mekanizmalarını işler ve sürekli kılmakta, bu durumla birlikte bireyler arasındaki formel ve yapay zeminde oluşan ilişkiler artmaktadır. Böylelikle insanın duygu, düşünce ve ilgilerinin temelinde yer alan öz benliği yalnızlaşıp, bireye ait, özel ve diğer insanlarla

paylaşılmayan dünya, nesnel olarak algılanan diğer dünyayla karşıtlık oluşturarak beraberinde bir çatışma ortamı meydana getirmektedir. Bu çatışma karşısında yalnız başına saf tutan insan, ruhsal doyuma ulaşmak için kendi öz benliğini dışa vuracak eylemlere girişir. Gerilimli ve çetrefilli olan bu süreç aynı zamanda bu çatışmaların yoğun yaşandığı bir süreçtir.

Sanatçı için bu “toplumsal rol” olgusu ile “özgür düşünebilmek ve kendi prensipleri doğrultusunda yaşayarak yapıtlarını üretmek” ideali arasındaki gerilim, özellikle tekdüze, denetlenen ve saptanmış kurallar çerçevesinde sınırlı bir hareket alanı yaratan, kamu yararı adına özgürlüklerden ödün verilmesi kaçınılmaz olan “memurluk” statüsünde belirgin biçimde açığa çıkar.

Resimlerde, memur kimliğiyle bir resim öğretmenin edindiği yaşantı deneyimlerinin ben’lik üzerinde bıraktığı psikolojik etkilerin dışavurumunu yansıtmaya yönelik ve ironi’nin hâkim olduğu, çoğunlukla karikatürel öğeler kullanarak ortaya konan biçim-anlam ilişkisinin öne çıkarılması düşünüldü. Karikatür ve resim arasındaki ince çizginin farkındalığı ile kompozisyonlar resimsel kaygılarla oluşturuldu. Zira, çalışmalar renklendirilmiş karikatürden öte, bir “resim” olmalıydı. Ayrıca çalışmalarda yöntem ve malzeme kullanımında deneysel bir yol izlenmiş, figür ve ifadeler öne çıkarılmıştır.

Resim- 202, 203, 204;

Bu resimlerde, renkli ve hareketli fırça vuruşlarıyla dinamizm etkisi yaratılmıştır. Dinamik fırça vuruşları ve hareketli lekesele etkiler, zamanı yakalamaya çalışan insanı temsil etmektedirler.

Resim 202’de, memur için rutin eylemlerden biri, “maaş çekme” sahnesi betimlenmiştir. Figürler ön planda vurgulanmış ve mekânla bütünleşmişlerdir. Az önceki resimde olduğu gibi figürlerin yüz ifadeleri donuk ve heyecansızdır. Düzenli periyotlarda bu eylemin tekrarlanması, olayı sıkıcı bir bağımlılığa dönüştürmüştür. Zihinler parayı çekmeden, onun gideceği yerleri hesaplamakla meşguldür. Bireyler “ekonomik çöküş” sendromu yaşamaktadırlar.

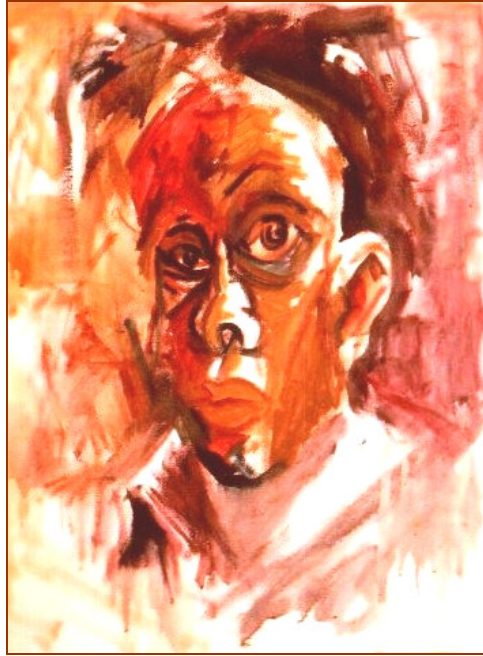
Çalışan insan için zaman, oldukça değerlidir. Her anı değerlendirmeli, boşa harcamamalıdır. Yoğun iş temposuyla kendini ihmal eden insan, yaşamak için çalışırken, kalabalık içerisinde yalnızca bir çarkın dişlisi olarak kendi öz benliğinden uzaklaşmaya başlar. Artık o kalabalık içerisinde değersiz bir silüet, bir lekedir. Resim 203’te figürler, zamanda ve mekânda kaybolup giden birer lekeye dönüşmüştür. Resim 204, zamanı yakalamaya çalışan “modern insan”ın kaygılı ve belirsiz ifadesini yansıtır.



Resim 202- Ramazan Özkanlı, *Bankamatik önünde*, tuv. üz. akrilik, 120x 80 cm, 2006



Resim 203- Ramazan Özkanlı, *Hemen geliyorum*, tuv. üz. akrilik, 125x115 cm, 2006



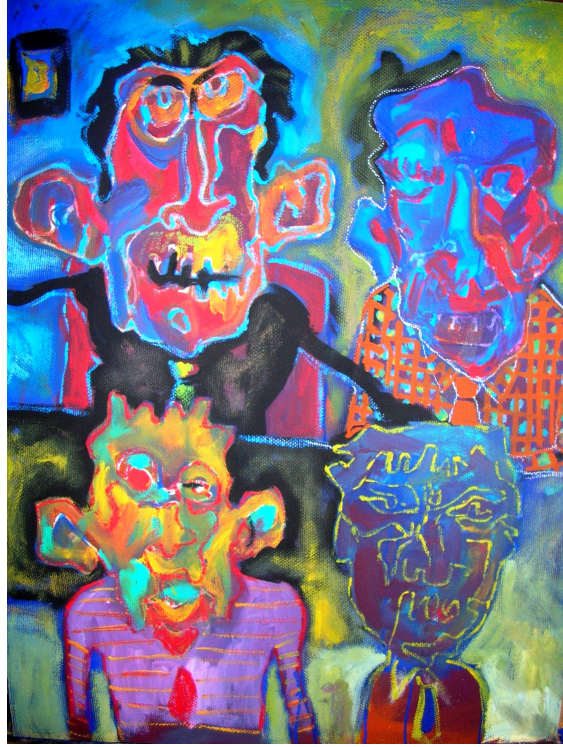
Resim 204- Ramazan Özkanlı, *Portre*, tuv. üz. y. boya, 60x40 cm, 2004

Resim- 205, 206, 207, 208, 209;

Bu çalışmalarda, resimsel mekân içerisinde renk, leke ve çizgisel etkiler bir arada kullanılmıştır. Kravat, erkek egemen toplumu simgeleyen, bu figürlerin gücünü sembolize eden vazgeçilmez aksesuarlar olarak, sıklıkla kullanılmıştır. Yer yer yıldız boya, tutkal, çivit ve akrilik kullanılmış, spontane ve hareketli konturlar, resimde dinamik bir etki yaratmışlardır. Resim 205'te çarpıcı renkler ve ifadelerle dışavurumcu bir betimlemeyle ortaya konmuş portreler, çalışma hayatının getirdiği gerilimin yansıdığı yüzlerdir. Resim 206'da ise tipik bir memur ve amiri arasındaki resmi diyalogu; amirin soğuk davranışı ile memurun istençsiz hizmeti yansıtılmıştır.

Resim 207'de figür, sıkıştırılmış bir alana sabitlenmiş gibidir. Duruşunda ve yüzünde bir teslimiyet ve çaresizlik ifadesi vardır. Tıpkı bir fosil gibi o yüzey üzerine hapsolmüştür. Boynundaki kravat imgesi onu boğmaktadır adeta. Sağ alt köşedeki mühür imgesi de bu durumu pekiştirir gibidir.

Resim 208 ve 209'da ise, abartılı ve özgün biçimde deforme edilmiş figürler resim yüzeyine gömülü gibi görünmektedirler. Resim 208'de zemindeki çivit mavisi ile figürlerde kullanılan sarı yıldız boya, resim 209'da ise siyah fon, güçlü bir kontrast etki yaratmaktadır. Beden dili ve ifadeler mutsuz bir yaşamın ve teslimiyetin izlerini taşımaktadırlar.



Resim 205- Ramazan Özkanlı, *Portreler*, tuv. üz. karışık teknik, 100x70 cm, 2006



Resim 206- Ramazan Özkanlı, *Buyurun efendim*, tuv. üz. karışık teknik, 140x120 cm, 2006



Resim 207- Ramazan Özkanlı, *Aşlı gibidir*, tuv. üz. karışık teknik, 120x90 cm, 2006



Resim 208- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, tuv. üz. karışık teknik, 118x98 cm, 2006



Resim 209- Ramazan Özkanlı, “İsimsiz”, tuv. üz. karışık teknik, 110x100 cm, 2006

Resim- 210, 211, 212, 213;

Bir düzlem üzerinde hacimsellik kaygısı olmadan ve yer yer renk lekeleri üzerinde kontur çizgileriyle meydana getirilmiş abartılı, karikatür özellikleri taşıyan imgelerle deneysel bir anlayış ortaya konmuştur. Resim 210’da, ön planda yer alan figür grupları ile mekân arasında lekesele bir karşıtlık oluşturularak hareketler ve ifadeler vurgulanmaya çalışılmıştır. Kravat imgesi, yine resmiyetin belirgin bir sembolüdür. Ziyaretçiler, bir resim sergisinin açılışında sanatçıyı kutlayıp hatıra fotoğrafı çekerken, asıl görülmesi gereken resimleri bir kenara bırakmışlardır. Bu yapay ortamda, resimleri içtenlikle izleyen tek kişi sol köşedeki çocuktur.

Resim 211’de, gücünü kravat imgesiyle pekiştiren toplumdaki erkek egemenliğine gönderme yapılmıştır. Kravatın uç kısmı aynı zamanda erkeklik organını işaret eden bir metafora dönüşmekte, tacizkar bakışlarla erkek figürü, kadın üzerinde baskı yaratmaktadır.

Bitmemişlik etkisi uyandıran yer yer çizgisel etkiler arasında renk lekeleriyle ortaya konmuş resim 212’de, yine abartılı ifadeler ve karikatüre özgü biçimsel anlatım yöntemine başvurulmuştur. Belirgin biçimde göze çarpan merkezdeki memur figürü, bu umutsuz çabanın yansımalarını taşır. İşin asıl ironik yönü kendilerini engellemeye çalışan insanların da memur oluşudur.



Resim 210- Ramazan Özkanlı, *Açılış kokteyli*, tuv. üz. karışık teknik, 110x90 cm, 2006



Resim 211- Ramazan Özkanlı, *İsimsiz*, tuv. üz. akrilik, 120x 90 cm, 2006



Resim 212- Ramazan Özkanlı, *Grev*, tuv. üz. karışık teknik, 130x 100 cm, 2006

Resim 213'te, sergi açılışlarında sanatçının protokole tüm resimlerinin yanında yer alarak açıklama yapma zorunluluğu, ironik bir dille eleştirilmiştir. Oluşturulan yoğun boya tabakası üzerinde taze boya kullanımları ve kazımlar yapılarak yüzeyde doku elde edilmiştir. Figürler üzerinde belirgin konturlar yer almamakta, mekânla bütünlük sağlanmaktadır. Yüzlerde sahte gülücükler vardır ve sanatçı, resmini gururla anlatmaktadır.



Resim 213- Ramazan Özkanlı, *Protokol*, tuv. üz. karışık teknik, 100x70 cm, 2006

III. BÖLÜM- SONUÇ

Görsellik, diğer tüm anlatım biçimlerine göre daha yalın ve direkt bir ifade olanağı sunmaktan öte, sahip olduğu zengin iletişim potansiyeli ile on binlerce yıldır insanlar için vazgeçilmez bir kavramdır. İlk insanların, tıpkı bir çocuğun konuşmaya başlamadan çevresindeki dünyayı görerek tanınması gibi, resim yoluyla anlaşmaya başlaması, bu iletişim yönteminin yeryüzünde var olan tüm dillerden daha köklü ve evrensel oluşunu kanıtlar.

Çizgi ile başlayan bu serüven, insanoğlunun varlığını kavramak, anlamlandırmak ve hepsinden önemlisi kanıtlamak için gösterdiği sonu gelmez bir çabanın serüvenidir. Bu süreç boyunca insan, görsel olanakların sayısız varyasyonunu deneyerek ifade dilini zenginleştirmiş ve yarattığı görsel kültür birikimini sonraki kuşaklar için değerli hazinelere dönüştürmüştür. Doğayı anlayabilmek için kendi doğasının gizlerine yönelme gereksinimi duyan insanoğlunun, ortaya koyduğu yapıtların bu gizemli evrene kapılar açtığını görmesi, uzunca bir süre gözle algılanan doğaya öykünen resmin farklı bir boyuta dönüşmesine yol açtı. Rönesans'tan sonra burjuvazi ve batıya ait bir "yüksek sanat" dalı olarak sanat tarihinde yer edinen resim, bu dönüşüm sürecinde batının incelemeye değer bulduğu, kendi dışında, az gelişmiş, hatta ilkel olarak gördüğü kültürlerin üretimlerini ve "alçak sanat" olarak nitelendirdiği karikatür ve halk sanatları gibi ürünleri kullanarak zengin bir anlatıma kavuştu. Karikatür sokaklarda insanları eğlendiren bir palyaçoymuş ve soylu bir malikânedeki yaşayan resim onun farkına varmaya bile gerek duymamıştı. Ama ne olduysa bu soylu malikânenin kapıları ona ardına kadar açıldı ve yaldızlı bir davetiye ile içeri buyur edildi. Maddi gerçekliğe

bağımlılık, bizi kendi benliğimizden uzaklaştırıyor ve mekanik bir yaşantıya sürüklüyordu. O palyaço, uzun bir zaman ihmal ettiğimiz kendi gerçekliğimizi, saf yanımızı temsil ediyordu.

Bu birlikteliğin sonucunda harika çocuklar dünyaya geldi. İlkel ve alçak denilen sanatlar ilginç bir biçimde “modern” sanatın temelini oluşturdular.

Özellikle modern öncesi ve modern sanat sürecinde karikatürün özgün anlatım potansiyelini oluşturan anlamsal ve biçimsel özellikleri; mizah, ironi, eleştiri gibi psikolojik dışavurum olanakları ve bu olanakların biçim üzerindeki deformasyon, abartı, yalınlaştırma gibi yansımaları belirgin bir biçimde gözlenmektedir. Son iki yüzyıldır ayrı bir sanat dalı olarak değerlendirilen karikatür de, resimde meydana gelen dönüşüm sürecinin dışında kalmadı ve bu dilin keşiflerini kendi anlatım zenginliği içerisinde değerlendirmeyi bildi.

Dünyanın son iki yüzyıldır yaşadığı sancılı değişimlerle birlikte, toplumlar her alanda eşi benzeri görülmemiş bir “modernleşme” yarışı içine girdi. Önce “Endüstri çağı” sonra “Teknoloji ve Bilim çağı” ve ardından “Uzay çağı” gibi adlandırmalarla insanlar şimdiki ve geleceği hep ileriye dönük kavramlarla tasarladılar. Tasarlanan bu idealler ekseninde toplumlar, iletişimi kaçınılmaz bir zorunluluk olarak algıladılar ve “globalleşme” kavramı, bu ortak iradenin sonucu oldu. Bu noktada sanat, evrensel iletişimin temel araçlarından biri durumuna geldi ve kültürlerarası diyalog bağlamında sürekli bir yeri sahiplendi. Bienaller, uluslar arası etkinlikler, sergiler sanatçıların evrensel platformlarda buluşmalarını ve evrensel kaygılarını birer dünya sanatçısı olarak paylaşmalarını sağladı. Tıpkı bu uluslar arası buluşmalarda olduğu gibi karikatür alanında da benzer etkinlikler sanatçıların saptadığı küresel problemlere olan tepkilerini humoristik bir dille ortaya koymalarına olanak tanıdı.

Birbiriyle kaçınılmaz bir ilişki ve alışveriş içerisinde olan görsel sanatların en köklüsü olan resim sanatının, mesajını iletmede görsel anlatımı tercih eden karikatürle etkileşimi, bu tezde de ortaya konulduğu gibi aslında oldukça eskiye dayanmaktadır. Ancak, bunun bilinçli olarak kullanımı iletişimin bir zorunluluğa dönüştüğü ve sanatta yeni dışavurum olanaklarının arandığı son birkaç yüzyıl içinde gerçekleşmiş ve bu süreçte yer yer her iki dilde de benzer kaygılar öne çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Alsaç, Üstün-** (1999) *Türkiye’de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Alsaç, Üstün-** (2006) “*Karikatürün Değişen Dili*”, www.nd.karikaturvakfi.org.tr
- Altay, Adil Bilhan-** (2006) “*Dadaizm*”, www.mimoza.Marmara.edu.tr.
- Arnheim, Rudolf-** (1983) *The Rationale of Deformation*, Art Journal 43, aktaran; Adam Gopnik, -(1991) *Modern Art Pouler Culture- High&Low, The Museum of Modern Art*, New York.
- Arnold, Matthias-** (1993) *Toulouse Lautrec*, çeviren; Ahu Antmen, ABC yayıncılık, İstanbul
- Atasoy, Tükel-** (2005) www.istanbul.edu.tr
- Ayrancıoğlu, Aşkın-** (2004) www.iskoc.8m.com/cuk.html
- Barnard, Malcolm-** (2002) *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çeviren; Güliz Korkmaz, Ütopya yayınları, Ankara
- Barnard, Malcolm-** (2002) *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çeviren; Güliz Korkmaz, Ütopya yayınları, Ankara
- Barnard, Malcolm-** (2002) *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çeviren; Güliz Korkmaz, Ütopya yayınları, Ankara
- Batur, Enis-** (Hazırlayan) (2003) *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Baudelaire, Charles-** (1997) *GülmeninÖzü*, çeviren; İrfanYalçın, İris Yayıncılık, İstanbul
- Baudelarie, Charles-** (1999) *Francisco de Goya Life and work*, aktaran; Buchholz Elke Linda, Könemann

- Berger, John-** (2002a) *Görme Biçimleri*, çeviren; Yurdanur Salman, Metis yayınları, İstanbul
- Berger, John-** (2002b) *Görme Biçimleri*, çeviren; Yurdanur Salman, Metis yayınları, İstanbul
- Blazevski, Tode-** (2006) “*Karikatürde Sembolizm*”, www.nd-karikaturvakfi.org.tr
- Blunt, Anthony – Pool, Phoebe-** (1962) *Picasso; The Formative Years-A Study of His Sources: New York Graphic Society*, aktaran; Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Pouler Culture- High&Low, The Museum of Modern Art*, New York.
- Cohen, Anthony Paul-** (1999) *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, çeviren; Mehmet Küçük, Dost kitabevi, Ankara
- Cossou, Jean-** (1999) *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi kitabevi, İstanbul
- Çellek, Tülay-** (2006) www.fotografya.gen.tr
- Danyal, Nezi-** (2006) www.karikaturvakfi.org.tr
- Demirtaş, Ceyhun-** (1996) “*Karikatürü Okumak*”, Karikatür ve İletişim- Ankara 2. Uluslar arası Karikatür Festivali, Karikatür Vakfı, Ankara, sayfa; 25
- Dubuffet, Jean-** (2005) *Notes Pour Les Fins Lettrés, T.I. / Kavrayışlı Okumalar İçin Notlar*, [www. ntvmsnbc. com](http://www.ntvmsnbc.com)
- Dubuffet, Jean-** (2005) *Notes Pour Les Fins Lettrés, T.I, s.84 / Kavrayışlı Okumalar İçin Notlar*, www.radikal.com.tr
- Durand, Gilbert-** (1998) *Sembolik İmgelem*, çeviren; Ayşe Meral, İnsan yayınları, İstanbul
- Edgü, Ferit-** (1982) *Arslan*, Ada yayınları, İstanbul
- Eitner, Lorenz-** (2004) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, aktaran; Larry Shiner, çeviren; İsmail Türkmen, The Universty of Chicago Press

Erzen, Jale Necdet- (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları İstanbul,
Cilt 1

Fabrizio, Fratelli- (1966) *I Maestri Del Colore: Daumier*, İtalya

Fenoglio, Iréne- Beorgeon, François- (2000) *Doğu'da Mizah*, çeviren; Ali Berktaş,
Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Fénéon, Félix- (1991) aktaran; Adam Gopnik, *Modern Art Pouler Culture- High&Low*,
The Museum of Modern Art, New York

Freud, Sigmund- (2003a) *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, çeviren; Emre Kapkın,
Payel yayınları, İstanbul

Freud, Sigmund- (2003b) *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, çeviren; Emre Kapkın,
Payel yayınları İstanbul

Gombrich, E.H.- (2002a) *Sanatın Öyküsü*, çevirenler; Erol Erduran, Ömer Erduran,
Remzi kitabevi, İstanbul

Gombrich, E.H.- (2002b) *Sanatın Öyküsü*, çevirenler; Erol Erduran, Ömer Erduran,
Remzi kitabevi, İstanbul

Gombrich, E.H.- (1992a) *Sanat ve Yanılsama*, çeviren; Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi,
İstanbul

Gombrich, E.H.- (1992b) *Sanat ve Yanılsama*, çeviren; Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi,
İstanbul

Gombrich, E.H. - (1992c) *Sanat ve Yanılsama*, çeviren; Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi,
İstanbul

Gombrich, E.H.- (1992d) *Sanat ve Yanılsama*, çeviren; Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi,
İstanbul

- Gopnik, Adam-** (1991a) *Modern Art Populer Culture- High&Low- Caricature-* The Museum of Modern Art, New York
- Gopnik, Adam-** (1983) *High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait,* Art Journal, 43
- Gopnik, Adam-** (1991b) *Modern Art Populer Culture- High&Low, The Museum of Modern Art,* New York
- Guérin, Daniel-** (1991) aktaran; Adam Gopnik, *Modern Art Pouler Culture- High&Low, The Museum of Modern Art,* New York
- Gürsel, Nedim-** (2003) “*Goya’nın Karanlık Dünyası*”, Sanat Dünyamız, sayı: 86, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, sayfa; 55
- Hazlitt, William,** (2003) *Matematik ve Mizah,* aktaran; John Allen Paulos, çeviren; Doğan, Tuncer -Doruk yayıncılık, Ankara
- İpşiroğlu, Nazan-** (1993) *Sanatta Devrim,* Remzi kitabevi, İstanbul
- Jaffe, Hans L. C.-** (2006) “*Picasso*”, www.artchive.com
- Kandinsky, Wasilly-** (2001) *Sanatta Ruhsallık Üzerine,* çeviren; Gülin Ekinci, Altıkırkbeş yayınları, İstanbul
- Karassev, Leonid-** (2006) “*Cinselliği Olmayan Karikatürlerin Cinselliği*”, aktaran; Vladimir Kazanevsky, www.karikaturvakfi.org.tr.
- Kaya, İsmail-** (1997) “*Çizginin Serüveni*”, *Sanatta Karikatür, Ankara 3. Uluslar arası Karikatür Festivali,* Karikatür Vakfı, Ankara, sayfa; 31
- Kaya, İsmail-** (2005) www.karikaturvakfi.org.tr.
- Kazanevsky, Vladimir-** (2006) “*Cinselliği Olmayan Karikatürlerin Cinselliği*”, www.karikaturvakfi.org.tr.

- Keuerleber, Eugen-** (2005) *Otto Dix- Eleştirel Grafik 1920–1924 / Özgün Baskı*
 “Savaş” 1924, çeviren; Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Kierkegaard, Soren-** (2004) *İroni Kavramı*, çeviren; Sıla Okur, Türkiye İş Bankası
 Kültür Yayınları, İstanbul
- Kirk, Varnedoe** (1991) *Modern art Populer Culture- High &Low, / The Museum of
 Modern Art, New York*
- Kris, Ernst-** (1936) *The Psychology of Caricature*, International Journal of Psycho-
 Analysis, 17, aktaran; Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Populer Culture-
 High&Low- “Caricature”- The Museum of Modern Art, New York*
- Lekesiz, Ömer-** (2003a) *Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj*, Hece yayınları, Ankara,
- Lekesiz, Ömer-** (2003b) *Çizgi Sanatında Dil ve Mesaj*, Hece yayınları, Ankara
- Lent, John A.-** (1997) *“Inter-relationship of Art and Cartooning in Asia”*, Sanatta
 Karikatür, Ankara 3. Uluslararası Karikatür Festivali, Ankara, sayfa; 18–19
- Maden, Sait-** (1990) *Grafik Ürünlerinden Seçmeler-I Simgeler*, Simav yayınları, İstanbul
- Moran, Berna-** (2003) *Edebiyat kuramları ve eleştiri*, İletişim yayınları, İstanbul
- Odabaşı, Avni-**(2005) www.evrensel.net.tr
- Onay, Sözer-** (2005) *“Karikatür ve Hayal gücü”*, www.karikaturvakfi.org.tr.
- Orlan, Pierre Mac-** (1997) *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü* aktaran; Hıfzı
 Topuz, İnkılâp kitabevi, İstanbul
- Öndin, Nilüfer-** (2003) *Biçim Sorunu*, İnsancıl yayınları, İstanbul
- Öngören, Ferit-** (2003) *“Çizer, Neden Çizer”* aktaran; Turgut Çeviker, Sanat Dünyamız,
 sayı; 86, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, sayfa; 83
- Özbek, Eray-** (2004) *“Çizgi ve Kumaları”*, www.nd.karikaturvakfi.org.tr.
- Özsezgin, Kaya-** (2005) www.tayyareren.net/gorusler.html

- Paulos, John Allen-** (2003) *Matematik ve Mizah*, çeviren; Tuncer Doğan, Doruk yayıncılık, Ankara
- Penwill, Roger-** (2006) “*Karikatür ve Mizah*”, www.karikaturvakfi.org.tr.
- Penrose, Roland-** (1958) “*Picasso: His Life and Work*”, London: Victor Gollancz, sayfa; 126, aktaran; Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low- “Caricature”*- The Museum of Modern Art, New York
- Perkins, David N.-** (1975) *Caricature and Recognition*, Studies in the Anthropology of Visual Communication, sayfa; 10–23, aktaran; Adam Gopnik (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low- “Caricature”*- The Museum of Modern Art, New York
- Pillement, Georges-** (1999) *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi* aktaran; Jean Cassou, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Rapelli, Paola-** (1998) *Tutkulu bir İroni Ustası Goya*, çeviren; Aykut Hakverdi, Dost Kitabevi, Ankara
- Rothschild, Lincoln-** (1960) *Style in Art as Cultural Expression* aktaran; Nilüfer Öndin, (2003) *Biçim Sorunu*, İnsancıl yayınları, İstanbul
- Rubin, William-** (1972) Museum of Modern Art, New York, aktaran; Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low- “Caricature”*- The Museum of Modern Art, New York
- Rubin, William-** (1972) Museum of Modern Art, New York, aktaran; Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low- “Caricature”*- The Museum of Modern Art, New York

- Schiff, Gert-** (1983) *Picasso: The Last Years, 1963–1973*, New York University, aktaran;
Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low-
“Caricature”*- The Museum of Modern Art, New York
- Seigneur, Maurice du-** (1991) aktaran; Adam Gopnik, *Modern Art Pouler Culture-
High&Low*, The Museum of Modern Art, New York
- Selçuk, Turhan-** (2005) www.huslu.8k.com/yazi1.htm
- Shiner, Larry-** (2004a) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, çeviren; İsmail Türkmen, The
Universty of Chicago Press
- Shiner, Larry-** (2004b) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, çeviren; İsmail Türkmen, , The
Universty of Chicago Press
- Spence, David-** (2001) *Büyük Ressamlar- Picasso* çeviren; Semih Aydın, Alkım
yayınevi, İstanbul
- Sümer, Necdet-** (2003) “*Karikatür Sanatının Doğası Üzerine*”, www.nd.karikaturvakfi.org.tr.
- Sümer, Necdet-** (2005) www.nd-karikaturvakfi.org.tr.
- Şenyapılı, Önder-** (2003) *Neyi, Neden, Nasıl anlatıyor Karikatür, Kim Niye Çiziyor?*
Odtü Geliştirme Vakfı Yayınları, Ankara
- Tansuğ, Sezer-** (1995) *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi kitabevi, İstanbul
- Tamplin, Ronald-** (2005) www.tayyareren.net/gorusler.html
- Timuçin, Afşar-** (2006) “*Gülmek Felsefe Yapmaktır*”, www.nd.karikaturvakfi.org.
- Topallı, Elvan-** (2005) “*Şişman Güzeldir!*”, *Türkiye’de Sanat*, sayı: 67, Plastik Sanatlar
Dergisi, İstanbul, sayfa; 44
- Topuz, Hıfzı-** (1997) *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, İnkılâp kitabevi,
İstanbul

Tynan, Kenneth- (1961) *Curtains: Selections from the Drama Criticism and Related Writings* New York: Atheneum, sayfa; 397–98, aktaran; Adam Gopnik, (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low- "Caricature"*- The Museum of Modern Art, New York

Üstünipek, Mehmet- (2006) www.lebriz.com.

Üstünipek, Şeyda- (2006) www.lebriz.com.

Varnedoe, Kirk- (1991) *Modern Art Populer Culture- High&Low, Caricature / The Museum of Modern Art*, New York

Varnadoe, Kirk- (1990) *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern* –New York: "Primitivism", Harry N.Abrams

Varnedoe, Kirk- (1990) "A Fine Disregard", Harry N Abrams, sayfa; 265–66

Vezzosi, Alessandro- (2002) *Leonardo da Vinci, Evren Bilimi ve Sanatı*, çeviren; Nami Başer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Vischer, F.T.- (2003) aktaran; Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, çeviren; Emre Kapkın, Payel yayınları, İstanbul

Yavuzdoğan, Aziz- (2005) www.karikaturvakfi.org.tr.

Yücel, Ünsal- (2006) "20. yy Sanatı", www .istanbul.edu.tr /Bolumler /guzelsanat / yirminciyuzyl.htm

www.abcgallery.com/D/daumier/daumier.html (2006)

www.americanartarchives.com/covarrubias (2006)

www.antoloji.com (2006)

www.arsiv.hurriyetim.com.tr (2006)

www.ata.boun.edu.tr (2006)

www.en.wikipedia.org (2006)

www.fi.muni.cz/~toms/PopArt/Biographies/lindner.html (2006)

www.guardian.co.uk/cartoons/stevebell (2006)

www.haring.com (2006)

www.hurriyetim.com.tr/haber/Ekşioğlu (2004)

www.istegenc.com.tr (2006)

www.kultur.gov.tr/ (2006)

www.nd-karikaturvakfi.org.tr (2005)

www.pusula.com/virgul/sayfalar/8/285.htm (2006)

www.radikal.com.tr (2006)

www.redflag.org.uk (2006)

www.sanalmuze.org/sozluk/sozluk.html (2005)

www.sanatgalerisi.com/art/erbil/biyografi.htm (2005)

www.saulsteinbergfoundation.org/life_work.html (2006)

www.spaightwoodgalleries.com/Media/Grosz (2006)

www.tabrizcartoons.com (2006)

www.warhol.org (2006)

www.tr.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein (2006)

www.tr.wikiquote.org/wiki/Albert_Einstein (2006)